

غالى شكرى

المنتقى

دراسة فى أدب
نجيب محفوظ

المنتقى

دراسة في أدب نجيب محفوظ

القلاف بريشة الفنان داود مزيز

الطبعة الأولى — سبتمبر ١٩٦٤

غالی شکرى

المنتى

دراسه فى أدب نجيب محفوظ

الناشر: مكتبة الزنارى
١٩ شارع شريف الكبير - عابدين

إلى ذكرى أبي

الفصل الأول

جيل المأساة

« كمال يعكس أزمة الفكرية ولأن أزمة هيل فيما أعنف » ، « إنه
أزمة كمال العقلية في السوية كانت أزمة هيلنا كله » ، « أنا كمال عبر الجواد
في السوية » ^(١) .

إذا كان نجيب محفوظ يقدم لنا هذا الاعتراف الكبير في صوره الثلاث ،
ألا يحق لنا أن نستكشف أبعاد هذه العلاقة الوثيقة بين الشخصية في الواقع ،
والشخصية في الفن ؟ أليست هذه العلاقة هي التي تضيء لنا جوانب الشخصية
الإنسانية للفنان الذي يحسد لنا في أعماله أزمة هيل ، بل مأساة مجتمع ؟
لقد تساءل الكثيرون فور قراءتهم للجزء الأخير من الثلاثية :
ألا ينبغي أن يكون لها جزء رابع حتى نعرف إلام انتهت مصائر هذه
الشخصيات وتلك الأحداث ؟

ويخيل إلى أن هذا التساؤل جاء نتيجة لتصور ما هو المفهوم « التاريخي »
للرواية . أى أن الفنان هنا يقوم بعملية تسجيل تاريخي ومسح اجتماعي لإحدى
مراحل حياتنا التي تبدأ أثناء الحرب العالمية الأولى ، وتنتهي في أواخر الحرب
الثانية . ولا شك أن مؤلف « بين القصرين » و « قصر الشوق » و « السكرية » استخدم
هذه المرحلة التاريخية كأحد العناصر الأساسية في عمله الفني ، ولكنه فيما أرى لم
يستهدف تسجيلها قط أو مسحها اجتماعياً . . . وإنما أحس في طبيعتها « إطاراً »
يصلح لأن يضم بين معالمة قضية أخرى على جانب من الخطورة بل هي تشكل
المحور الرئيسى للبناء الروائي . كذلك أتاحت هذه المرحلة للفنان أن يعبر
عن أفكاره الخاصة في الزمن كعنصر موضوعي مستقل عن إدراكنا . كما أن هذه
الفترة على وجه التحديد أسهمت في صياغة الأزمة التي عرض لها الفنان بشئ من
الإسهاب والتفصيل .

(١) الأستاذ - يونيو ١٩٩٣ ، حوار ٤ ، آخر ساعة ١٢ / ١٢ / ١٩٩٢ ،

أما القضية الخطيرة التي احتواها ذلك الإطار التاريخي المتسع فهي القضية الفكرية التي تجسدت في شخصية كال عبد الجواد ، كواحد من أبناء ذلك الجيل الذي استقبل الحياة في عشرينات هذا القرن مع نيران الحرب الأولى ولهب ثورتنا الوطنية عام ١٩١٩ . وأما فكرة نجيب محفوظ عن الزمن فإنها مستمدة من النظرية القائلة بجمعية التطور التاريخي . وأما هذه الفترة التي أسهمت في صياغة أزمة كال عبد الجواد فإنها أكثر فترات تاريخنا الحديث تعبيراً عن مأساة الحرية في المجتمع المصري . لذلك كان الفنان صادقاً كل الصدق في اتخاذه من هذه المرحلة نسيجاً فنياً وفكرياً ربما تضمن تفسيراً معيناً للتاريخ أو تسجيلاً لحركة المجتمع ، ولكن هذا التفسير أو ذاك التسجيل لم يكن لإلغاداً للقضية الكبرى في الرواية .

والحق أن نجيب محفوظ كان صادقاً كل الصدق مرة أخرى ، حين قدم لنا اعترافه بأن الجانب العقلي من شخصية كال عبد الجواد في الثلاثية يمثل الجانب العقلي من شخصيته هو في الواقع . غير أننا بحاجة لأن نستكشف — كما قلت — طبيعة هذه العلاقة بين الشخصية الفنية والشخصية الواقعية حتى ندرك أبعاد تلك القضية الكبيرة التي يعرض لها ، كما ندرك — فيما بعد — المحاور الفكرية والفنية التي تدور حولها بقية أعماله . فنجيب محفوظ الذي تبلور لنا في شخصية كال عبد الجواد ، هو بعبينه الذي قدم لنا الشيء الكثير ، قبل وبعد الثلاثية .

شئير أن نجيب محفوظ لم يكن رائداً في أدب الاعتراف الروائي ، فقد سبقه معظم رواد القصة على نحو من الانحاء : توفيق الحكيم في «عودة الروح» ، وطلح حسين في «الأيام» ، والعقاد في «ساره» ، والمازني في «إبراهيم الكاتب» ، وغيرهم . إلا أن هذه الأعمال الرائدة جميعها لم تتضمن قضايا فكرية ترفع بها من مجرد المحاولة الروائية أو تشخيص إحدى العلل الاجتماعية أو استعراض الحياة الشخصية الموهلة في الذاتية والتفرد . . . إلى أن تكون تجسيداً لازمة جيل كامل ، أو مأساة مجتمع . ومن هنا تكون إضافة نجيب محفوظ ذات أهمية بالغة ، فقد أفاد بلا ريب من المحاولات السابقة عليه : تعلم منهم جميعاً الأصول الفنية للرواية ، والتحليل النفسي والاجتماعي ، والشجاعة في تعرية للذات . . . ثم أضاف بعد

ذلك كله روعة القضية الفكرية حين تصبح المحور الحقيقي للعمل الفني ، ويصبح كل شيء عداها خادماً لها .

ومن جاني أعتمد أن أدب القضايا الفكرية هو المستوى الأعمق بين مختلف ألوان الأدب واتجاهاته وعصوره . إلا أن الآداب الأوروبية في القرن العشرين تنحاز بصورة واضحة إلى جانب التركيز على أزمات الفكر المعاصر . ولكن التراث الحضارى الضخم الذى يحمله المفكر أو الفنان الأوروبى فى عقله ووجدانه ، لا يلجئه إلى الأشكال البسيطة فى التعبير الجمالى لأن قارته تمثل عديداً من الخبرات والمذاهب . ومن ثم يصوغ الأديب الأوروبى تجربته فى أطر تناسب المستوى الحضارى العام الذى بلغ شوطاً بعيداً من التعميد . وقلنا نجد روائياً فى أوربا يستخدم الشكل الاستعراضى فى أدب الاعتراف للتعبير عن إحدى القضايا الفكرية أو الأزمات الروحية . وإذا كان معظم النقاد يعدون رواية « دروب الحرية » تعبيراً مباشراً عن سارتر . . . فإن سارتر لم يكن معبراً فى ثلاثيته عن أزمة شخصية لحسب بل عن جيل ومجتمع وحضارة ، وبالرغم من ذلك فهو لم يلجأ إلى التبسيط ، المراكز أحياناً ، إلا فى الجزء الأول « سن الرشد » ، أما فى الجزء الثانى والثالث فإنه لم يستطع أن يتجنب التكشيف والتعميد .

وسوف نعيدنا المقارنة كثيراً بين ثلاثيتى سارتر ونجيب محفوظ ، من عدة زوايا . إلا أن ما أثرته حتى الآن يصدد الشكل الفنى أقصد به أن أؤكد على ما أراه حقيقة جدية بالاعتبار . وهى أن اختيار نجيب محفوظ للشكل « التاريخى » فى الثلاثية يتناسب أولاً مع المستوى الحضارى العام للقارئ العربى ، فيقدم له الفنان هذا الإطار الذى قد لا يصدده ، ويقدم له فى نفس الوقت قضية فكرية ربما صدمته . . . ولكن بعد أن يكون الإطار التاريخى للتجربة أعده الإعداد النفسى الكافى لتلقيها ، ومن هنا يتم التفاعل بين القارئ والكاتب ، وتحدث الإضافة المرجوة . والدليل على ذلك أن نجيب محفوظ لم يكن بحاجة إلى هذا الإطار وهو يقدم « أولاد حارتنا » أو « اللص والكلاب » أو « السان والخرنوب » ، لأنه يعنى أن قارته أصبح مهياً لاستقبال هذه التجارب والأزمات والقضايا . . .

كيف يكون الفنان إذن فى مستوى العصر ؟ لا تتم المعاصرة بالنسبة للفنان

العربي حين يستورد أحدث منجزات التكنيك الغربي بل عندما يستطيع أن يوائم بين الإطارات الحضارية لمجتمعه من خلال مرحلته التاريخية ، وبين أخطر المفهوم البشرية التي يعاينها الإنسان في كل مكان من عالمنا . أي أن التفاعل الحي العميق بين مختلف عناصر التجربة الفنية هو الذي يعطى للعمل الأدبي الناضج صفاته المحلية وخصائصه الإنسانية على السواء . ويرتفع الفنان إلى مستوى العصر إذا لم يختل التوازن بين هذه وتلك اختلالاً تلتقي معه سماتنا الخاصة أو السمات الجوهرية في العصر .

لهذه الأسباب ، سوف أستعين بالمقارنة بين ثلاثي سارتر ومخفوظ . . . ذلك أن الكاتبين يحددان بالتعبير الفني مرحلتين حضاريتين مختلفتين كيفياً ، ومع ذلك فهما ، معا ، في مستوى عصرهما الذي طبعهما ببعض الصفات المشتركة ، وإن لم يخف في نفس اللحظة أنه عصر متعدد الأبعاد بحيث ينعكس على المجتمعات المختلفة في صور حضارية متنوعة .

ماهي طبيعة المرحلة الحضارية التي يجتازها الغرب ؟ إن تحليل ما يشوب الوجدان الانساني هناك بالأسى على ضوء ما يسمونه بانهيار الحضارة الأوربية هو تحليل خاطيء . إلى حد كبير . كذلك القول بأن الإحساس بعثيه الوجود الانساني هو النتائج النفسى لفترة ما بين الحربين ، هو قول خاطيء . إلى حد كبير أيضاً . ذلك أننى لا أرى الحضارة الأوربية في صورتها الأميريالية غيب ، فالاشتراكية هي من صلب هذه الحضارة من ناحية ، كما أن الجانب الأميريالى من الحضارة في أوروبا الغربية لا يمثل بقية الجوانب المشرقة . أما الشعور بلامعوقية الكون والعالم فقد عرفه الإنسان منذ العصور الأولى ، وعبرت عنه آدابه وفنونه أصدق تعبير . فما الجديد إذن ؟

يخيل إلى أن آمال الانسان الغربي في حضارته العظيمة قد فوجئت بأن ما بناء في عدة قرون مضت ، بدأ يتحطم على صخرة ضخمة من صنع هذه الحضارة نفسها ، إذ كانت الفاشية والنازية تتويجاً رهيباً للنظام الرأسمالى الذى كانت الديمقراطية من دعائمه الأساسية فأضحت الدكتاتورية العسكرية من أبرز معالمه ، أى أن الاصابة الأولى لوجدان الإنسان في الغرب ، استهدفت أكبر مكاسبه وآماله في الحرية

والديمقراطية. ثم كان التقدم العلمى المذهل الذى لم يستطع فى ظل أنظمة الاحتكار الامبريالى أن يسهم فى حل مشكلات المجتمع ، فضلاً عن عجزه فى حل طلائع الوجود .

لذلك كان الإحساس بالقربية هو نقطة الانطلاق الأولى لأجيال المثقفين فى الغرب منذ إرهابات الحرب الأولى إلى وقتنا هذا .. فالقيم من حولهم لا تكفل لهم الأمن والطمانينة ، بل تريد منهم هذاباً إذا أطلوا برؤوسهم ناحية الشرق حيث ترداد قلوبهم هلعاً من مصير الحرية قضية القضايا فى حياتهم . ولهذا كان إحساسهم بالعبث مضاعفاً بالنسبة لإحساس الأجيال الماضية . فالتقدم العلمى الضخم كاد يحرم بأن أسرار الوجود تخرج عن دائرة نفوذه . والتقدم الاجتماعى كاد يصبح قاصراً على فئات قليلة . وسمت الفوضى الفكرية والنفسية جميع الأفتدة والنوازع . إلا أن موقف المثقف الغربى إزاء الأزمة لم يكن موقفاً موحداً . فقد كان رد الفعل عند البعض هو المزيد من الالتئام إلى القيم ، أى المزيد من الثورية . أما البعض الآخر فقد رفض القيم نهائياً لأنها فشلت فى حماية مكاسبه بل لأنها أصبحت حائلاً بينه وبين تحقيقه الذائق للحرية فكان اللاتئام — أى رفض القيم — هو التوحد مع الذات والاعتراب عن العالم ، وتأكيد الحرية للوجود الفردى الخاص . وكان هناك فريق ثالث رفض القيم فى البداية ما دام الوجود يؤكد عبثيته أكثر من أى وقت مضى ، ولكنه رفض فى نفس الوقت أن يعيش فى فقم أنانيته الفردية فاختر الترد سبيلاً إلى تجاوز نفسه نحو الآخرين .

ومعنى ذلك أن الغرب قد عرف أتماساً ثلاثية رئيسية فى التعبير عن أزمته الفكرية وهم : المتنئى واللامتنئى والمتمرد . وأضحنت الغلبة لهذه العناوين فى سوق القراءة . لأن معركة الانسان المعاصر فى الغرب لم تخرج فقط عن كونها معركة مع القيم . كانت القيم هى المحك الاصيل لالتئام الفرد أو لا انتانيته . أو تمرده . وكانت القيم هى الحصيلة الحضارية لازهى عصور البشرية من العصر اليونانى القديم إلى عصر النهضة إلى عصر التنوير إلى عصر الثورات إلى العصر الحديث . أى أن هذه القيم لم تكن أسيرة عصر متخلف من بدائة الظلمات بل هى المعصرة النقية

الحالصة لتطورات الفكر البشرى . ومعنى ذلك أن القيمة الإنسانية ، في هذه الحال ليست هى القيمة الدينية أو القيمة الاجتماعية أو القيمة التاريخية . . . وإنما هى الخلاصة المركزة لمجموعة المبادئ التى خبرتها البشرية عبر التاريخ بما أضيف إليها من علم وما حذف منها من عواطف بدائية وأساطير . ولقد تعارفت الإنسانية فى كل مكان على تسمية هذه المجموعة من القيم بالاشتراكية .

والاشتراكية فى أحدث صورها ليست قيمة إنسانية بالمعنى الأخلاقى القديم ، لأنها بناء فلسفى وعلم . ومن ثم يتحدد موقف المثقف الغربى المعاصر من القيم ، على ضوء موقفه من الاشتراكية كبناء نظرى ومنطق على محدد . ذلك أن هزيمة الفكر النازى والفاشى لم تكن هزيمة عسكرية أو سياسية بقدر ما كانت إعلاناً حاسماً عن إفلاس الأيديولوجية البرجوازية لإفلاساً روحياً بعيد المدى . فلم تكن قيمة إنسانية يتعاطف معها الجوهر الإنسانى حتى يمكن بقاؤها . وإنما كان ثمة تناقض واضح بين الجذور الفكرية للنازية والفاشية ، وبين سلوكها العملى ، أما جذورها الفكرية فستستمدّها من الإيمان المطلق بالفرد والقوة بينما هى تستغل — عملياً — صفة القوة فى الفرد لتسحقه .

ولعل الغرب المعاصر يعى جيداً أن التاريخ لم يعرف عدواً للحرية والديمقراطية كما عرف النازى والفاشى . ولهذا لم توجد أزمة روحية بينه وبين الهتلرية ، وإنما كانت حرب عالمية مسلحة تضافرت فيها قوى الاشتراكية والديمقراطية الغربية ، على السواء . ولم تعد النازية أو الفاشية عنواناً لأية قيمة إنسانية يتخذ منها المثقف الغربى أى موقف انتقائى . بل أصبح الانتماء مرادفاً للثورية . ولا يعنى ذلك مطلقاً ، أن الانتماء إلى اليمين الأوربى أصبح شيئاً لا معنى له . فما تزال منظمات اليمين فى غاية النشاط السياسى . ولكنها تعاني حقاً أزمة فكرية حادة لا تدع المتبعين إليها سياسياً ، يشعرون بالحصانة الأيديولوجية التى تقيهم شر الهزات العنيفة . ولذلك كان الانتماء الحقيقى فى الغرب هو الانتماء إلى اليسار ذى البناء النظرى المتكامل والتنظيم السياسى المدبر عن هذا البناء . ولذلك أيضاً لا يعيش المنتمى اليسارى فى أزمة روحية ، بل هو يحقق وجوده كاملاً فى ظل التقاليد الديمقراطية العميقة الجذور فى تربة الحضارة الغربية . أما

اللامتنى الأوربي فهو بطل العصر في الغرب لأنه شخصية منقسمة على ذاتها ، يرغب بشدة في الالتئام ولكنه لا يستطيع ، على النقيض من المتمرد الذي لا يتورط في الالتئام إلى أبنية نظرية أو تنظيمية ، ومع هذا لا يتوقف لحظة عن المشاركة في الأحداث التي تتجاوز مصيره الفردي الخاص إلى مصائر الآخرين . اللامتنى في الغرب هو بطل العصر لأنه النمط الروحي الأكثر تأزماً من غيره ، فقد كان رد الفعل للفاشية والنازية عنده أن يتبلور بمعنى الحرية في قوقعة فردية لا تتجاوز الذات كحصن أخير من كافة أشكال الطغيان . وكان السياج الفكري الذي يحيط هذا الحصن هو رفض القيم في مختلف صورها مهما كانت وعود هذه القيم للإنسانية فليس هناك شيء حقيقي وآخر غير حقيقي ، على الإطلاق . أى أن أزمة اللامتنى الغربى مع القيم هى في جوهرها أزمة مع البناء الشمولى في الماركسية وتطبيقاتها العملية ، فبالرغم من أنه يحس إحساساً عميقاً بأن الشيوعية يمكنها أن تصنع شيئاً من أجل الخير العام إلا أن موقفه الأصيل من الحرية كرد فعل للنازية والفاشية ، أصابه بسوء الظن من كافة الأطر والقوالب التي قد تضحي بالفرد في سبيل الجماعة أو في سبيل فرد آخر أكثر امتيازاً . أقول أن هذا الموقف من جانب اللامتنى الغربى لإزاء الماركسية كان رد فعل نفسى أكثر منه أى شيء آخر .

وسوف ندرس هذا النموذج في «دروب الحرية» بمقابلته بنموذج مختلف في «بين القصرين» ، يتشابهان في بعض السمات ويفترقان في بعضها الآخر . فبينما كانت الحرية هى أزمة اللامتنى في الغرب ، نجد أنها هى بعينها مصدر أزمة اللامتنى العربى في مصر . ذلك أن الشرق العربى في المرحلة الحضارية الراهنة لا يعيش في ذروة الحضارة العربية ، في عصر عطاها العظيم ، وإنما نحن نرث بقايا أبشع عصور التخلف ، ونعيش في ظل حضارة ليست من صلبنا . ففي الوقت الذى وصلت فيه أوروبا إلى مرحلة عالية من التقدم ، هيات لها أنظمتها الاقتصادية والاجتماعية الوافدة مع اتساع مقدراتها على الإنتاج والاستغلال ، هيات لها أن تسيطر على الشرق العربى آجالات طويلة... تضافرت فيها هذه السيطرة مع وحشية أكثر النظم رجعية في أن تتخلف بنا عشرات السنين عن ركب الحضارة الإنسانية التي أرسى قواعدها في الغرب منذ عصر التنوير والاكتشافات العلمية .

وكان من نتيجة ذلك التحالف التاريخي بين الاستعمار الأجنبي والرجعية المحلية أن تمزق تاريخنا وتراثنا الحضارى تمزيقاً رهيباً ، فتمرضت بعض حلقاته للبر والآخرى للتريف . . وأضيفت عناصر غير أصيلة لا ترتبط بحضارتنا بأى وشيجة أو اتصال . ولم يتم التفاعل بيننا وبين العالم فى مناخ صحى يسمح بالازدهار ، فأخضعت التفاعلات بيننا وبين الخارج لظروف يتحكم فيها الهوى أكثر من العقل المفتوح على كافة النوافذ . . وبينما كان العالم يتجاوز بخطى هائلة أنظمة العبودية الاجتماعية والاقتصادية إلى أنظمة أكثر تقدماً ، ظللنا نحن نرسف فى أغلال العلاقات الاقطاعية والعبودية والقيم البدوية والرعية والتقاليد الراسخة فى معاداة الديمقراطية . ولهذا لم يكن بد أمام المثقف العربى الحديث من اتخاذ الاهتمام قدراً تاريخياً لحياته الروحية والاجتماعية على السواء . فقد كانت تجربتنا الرئيسية معركة مع التخلف الحضارى المرعب والتقاليد غير الديمقراطية فى أسلوب الحكم . . على النقيض من تجربة المثقف الغربى الذى عرف المكاسب الديمقراطية فى وقت مبكر ، وعندما أقبلت النازية والفاشية تهدد هذه المكاسب ، كانت تجربته الرئيسية معركة مع طغيان الأنظمة الشمولية التى تتيح له أن يتخذ موقف اللاتمناه كرد فعل نفس مريع على ضراوة الإلحاق المذل الذى تعرض له فى حربين عالميتين . أما نحن العرب فقد كانت أمامنا مهام جسيمة قبل أن فصل إلى ذلك المستوى الحضارى الذى أثبت اللامتنى . كانت أمامنا جبال من المسؤولية إزاء أنفسنا حتى نعتق من برائن الرجعية العفنة والاستعمار الرهيب .

كان الاهتمام هو السبيل الوحيد لكى نحقق وجودنا كاملاً ، لكى نؤكد حريتنا السليمة . لهذا لم نلد حضارتنا قط نموذج اللامتنى ، . . وإنما كانت هناك نماذج أخرى إلى جانب الممتنى ، سوف أعرض لها بالحديث المفصل فيما بعد غاية ما يمكن أن أقوله بصدد هذه النماذج الآن ، أنها لم تكن تحقق وجودها ، لأنها كانت تعاني أساساً من ازدواج الشخصية . الأمر الذى لم يصادفه الممتنى بالرغم من أنه هو الذى يمثل بطولة العصر فى مرحلتنا الحضارية الراهنة . ذلك أنه هو النموذج الوحيد الذى يعاني من انقسام الشخصية (لا ازدواجها) ، فهو ليس ممتئياً حراً يعيش فى أوج حضارة مكتملة ، بل هو ممتئى مأزوم . . ومصدر أزيمته مشكلة الحرية . والحرية فى بلادنا لها معنى خاص ، والممتئى نفسه له معايير

مختلفة عن مثيله في أوروبا . . أكثر من ذلك أنه يشترك مع اللامنتى الغربى فى كثير من الأشياء . لأن الأساس فى أزمتها وبطلتها يبدو كما لو كان أساساً واحداً . والواقع أنه ليس كذلك غير أن بعض عناصره متشابهة مع الآخر . وهذا لاينفى أنهما تقيضان ، فالمنتى العربى فى مصر يرغب بشدة فى اللاتناء ، ولكنه لا يستطيع . ذلك أن الحضيلة الحضارية للمنتى واللامنتى الغربيين كليهما تمنح أياً منهما قدراً من الحرية ، له رصيده تاريخى من المكاسب الديموقراطية ، أما الحضيلة الحضارية للمنتى العربى فى مصر فهى خواء من أية مكاسب ديموقراطية . والسبب فيما أعتقد هو أن حركة التاريخ فى أوروبا قد مضت فى مسار مختلف عن حركة التاريخ المصرى بحيث أن موجة الثورات العلية والاقتصادية والصناعية التى اجتاحت أوروبا خلال المائتى سنة الأخيرة أضافت إلى تكوين الإنسان الأوروبى روحاً جديدة ، هى روح الخالق لحضارة جديدة ، ولجموعة من القيم الجديدة ، وهى أيضاً روح الحارس لهذه الحضارة ، وتلك القيم . المنتى العربى المعاصر يعيش فى « ظل » الحضارة الأوربية أو فى « ريف » هذه الحضارة كارتفاع مستوى بلغته الإنسانية المعاصرة . هو يعيش دور المستهلك لادور المنتج . لذلك يحيا المنتى فى بلادنا أزمة المسافة الخطيرة بيننا وبين أوروبا ، بين منطقنا العقل وسلوكنا العمل ، بين الداخل والخارج فى كياننا الروحى . إنه يعاني انقسام الشخصية ، فيحيا بطولة تراجيدية .

سئل نجيب محفوظ سؤالاً مباشراً : هل تعتقد أن كمال عبد الجواد يمثل شخصية اللامنتى كما يذهب بعض النقاد ، أم أنه ينتمى إلى عقيدة فكرية حددتها اهتماماته التى ذكرتها فى الرواية ، وإن تم ذلك فى إطار من السلبية ؟ وبمعنى آخر ماهى مأساة كمال فى نظرك : الانتاء أم اللاتناء ؟ أم شىء آخر ؟

فأجاب « ربما كان كمال لامنتياً ولكنه لامنتى من نوع خاص إذ أنه نزع إلى اللاتناء بشكل واضح وإنسانى ، وإن يكن غير محدد المعالم (١) ، .. هذه الإجابة قاطعة بارتباب نجيب محفوظ فيماذهب إليه بعض النقاد - كالدكتور على الراعى -

من أن كمال عبد الجواد هو مثال اللامتنى المصرى . ويعود هذا الارتياح إلى رأيى إلى عاملين :

أولهما : أن المنتى العربى فى مصر ليس نموذجاً مطابقاً للمنتى الغربى فالإتلاء فى الغرب هو الارتباط المنظم بحزب سياسى يخضع لفظرية متكاملة فى الفلسفة والاقتصاد والسياسة والمجتمع . والاتلاء فى الشرق العربى لا يتطلب هذه الدرجة من الارتباط والتنظيم ، إذ يكفى المنتى عندنا الالتفاف حول إحدى النظريات الفكرية أو التعاطف مع أحد الأبنية العقائدية حتى يصبح منتياً إلى اليمين أو اليسار . ذلك أن التخلف الحضارى الرهيب يتيح للشقف العربى درجات متفاوتة من الإلتلاء تبدأ بالتعاطف النظرى وتنتهى عند الارتباط العملى . ويخلق هذا التخلف أيضاً حالة الإلتلاء إلى اليمين ، لأن اليمين هنا يستند على جدر نظرية متكاملة أو قريبة من التكامل ، ومؤسسات دينية واجتماعية وسياسية تمنحه الأمان والعلمانية التى يقتصر إليها اليمينى الغربى .

العامل الثانى : الذى يبرر ارتياح نجيب محفوظ فى أن يكون كمال عبد الجواد مثلاً للامتنى ، هو أن المنتى فى بلادنا لا يتمتع كما قلت بأية مكاسب ديمقراطية . . . ولذلك فهو منتى مأزوم لا يعيش فى ظروف طبيعية ، وبالتالي لا يمكن صياغته فى القوالب المحددة الحاسمة للإلتلاء فى أوروبا . إنه فى ظل التقاليد غير الديمقراطية فى أسلوب الحكم لا يتمثل أحدث وأنضج المقومات الفكرية المعاصرة لإتجاهه . لهذا يفتح اليسار العربى كلتا ذراعيه لمختلف درجات الإلتلاء الفكرية والعمالية . . . التى ربما يعد بعضها يمينياً فى الغرب .

أى أن محاولة تصنيف شخصية كمال عبد الجواد فى اتجاه اللامتنى الغربيين محاولة عاطفة من الأساس إذ أن اللامتنى نبت طبيعى فى الحضارة الغربية وحدها . ولأن الإلتلاء فى شرقنا العربى هو قدر أجيال المرحلة الحضارية الراهنة . أما رغبة كمال الشديدة فى الإلتلاء فتدخل فى طبيعة المنتى المأزوم فى بلادنا بحزم من بطولته التراجيدية ، فليس لنا أن نقول : هذا هو كمال يحس بعث الوجود الانسانى وذلك هو ماتيو فى ثلاثية سارتر يحس بنفس المشاعر ، وإنما يحق لنا أن نسأل : ما هو الدافع الأساسى لرفض الحياة عند كليهما ؟ ولماذا كانت تحمل ماتيو رغبة شديدة فى الإلتلاء على التقيض من كمال ؟ .. كذلك ليس لنا أن نقول : هذا هو كمال لم يرتبط بأى تنظيم سياسى ، وذلك هو ماتيو لم يصنع نفس الشيء .

وإنما يحق لنا أن نسأل : ألم ينحاز كال عبد الجواد إلى اتجاه أيديولوجي بعينه ، ولماذا تردد مرارا : نحن جيل الأزمة ، نحن جيل كلكت أيامه بالسواد ؟

إن شخصية كال عبد الجواد هي الدافع الأساسي الذي جعلني اتخذ من نجيب محفوظ مثالا لدراسة أزمة المنتسب العربي في مصر . كما أن شخصية ماتيوي هي التي دفعتني لاتخاذ سارتر مثالا لأزمة اللامنتسب الغربي في أوروبا .

ذلك أن الشخصيتين الفئيتين كليهما كانتا تجسيدا عميقا للأزمة الشخصية الخافقة بين أضلع الكاتين . فالحق أن سارتر جعل من الحرية جوهرها لكافة المشكلات والقضايا التي أثارها في فلسفته . بل إن ريادته للعديد من التساؤلات المظروحة من جانب الاتجاه الوجودي ، تدع من المطابقة بين موقفه الفلسفي وموقفه السلوكي وموقفه الروائي أمرا يسير المنال .. فليس أمرا صعبا أن نتعلم من تاريخ الفكر الغربي الحديث ، أن الوجودية كانت أكثر الأصداء الفكرية لمرحلة الهزيمة تعبيرا عن أزمة الانسان الغربي المعاصر بشكل عام ، وعن جيل الهزيمة بشكل خاص . من اليسر أيضا أن نتعرف على سارتر كواحد من أبناء هذا الجيل اللامنتسب من مثقفي أوروبا فيما بين الحربين . وبالرغم من أن الكثير من الأعمال الروائية والفكرية لأبناء هذا الجيل جسدت هزيمتهم تجسيدا عميقا ، فإن أحدا — غير سارتر — لم يجرؤ على استعراض أزمته الشخصية كتعبير عن أزمة جيل وهزيمته ، بل كتعبير عن مرحلة حضارية كاملة .

ولا يختلف الأمر بالنسبة لنجيب محفوظ من حيث دلالاته على عصرنا ، فقد كانت معظم التيارات الفكرية التي عاصرها شبابه « مستوردة » من الخارج . وكلها شيء جديد للغاية على جيل الأزمة الذي شب في جحيم التخلف الحضاري المرعب ، والتقاليد غير الديموقراطية في أسلوب الحكم ، جحيم التحالف الرهيب بين السيطرة الأجنبية والطفليان الرجعي ، جحيم الزيف والافتعال والبتير في حضارة لم يبق من نضارتها شيء . من الطبيعي إذن أن يغلب على شباب ذلك الجيل الشك والرفض والقلق . فهو لم يخبر هذه الأفكار القادمة من وراء البحار خبرة الصانع لها ، والخالق لقيمتها . وهو لم ير في تراثه الممق ما يمسك الرمح ويشد الأزر في معركة الخطيرة . أجل ، كان هذا الجيل المعذب يحس بأنه ولد مرتبطا بمصير مجتمعه وشعبه وحضارته . ولكن هذا الارتباط ظل مفتقرا إلى البوصلة الموجهة لخطوات الطريق . لقد فتح عيناه على موائد لم يشارك في إعدادها ، فاقتضى الصدق

الكامل مع النفس ألا يغتر وينحاز إلى واحدة منها بغير تجربة وتفاعل عميقين، كما اقتضى الصدق الكامل مع النفس أن ينحاز إلى قضية هذا المجتمع، وهذا الشعب، وهذه الحضارة. ولعل المطالعة السريعة لكتابات نجيب محفوظ في ثلاثينيات هذا القرن بالجملة الجديدة تكشف بوضوح عن طبيعة هذه الأزمة وتحدد بدايتها. فنحن نقرأ له أبحاثاً في الفلسفة ليست في واقع الأمر أبحاثاً بالمعنى العلمي الدقيق. بل هي أقرب إلى استعراض التيارات الفلسفية الكبرى من وجهات نظر مختلفة لا ينتهي منها كتابها إلى موقف معين أو رأى خاص، ولكنه إذا تحدث عن جيل الرواد (سلامة موسى، طه حسين، العقاد) فإننا نستشف منه بغير صعوبة أنه يقف إلى جانب التقدم والعدل الاجتماعي، بل هو يصارحنا في عدد أكتوبر من المجلة الجديدة عام ١٩٣٠ في مقال تحت عنوان «احتضار معتقدات وتولد معتقدات» بأنه «لو أننا أردنا أن نتبأ بالمذهب الذي سوف يكون له الفوز من بين المذاهب لقلنا — أو لأحببنا أن نقول — بأنه مذهب الاشتراكية، ومعنى ذلك أن نجيب محفوظ أحس بتلك المسافة الضبابية التي تفصل بين اهتمامه إلى قضية الحضارة التي يعيشها، وبين البوصلة الفكرية القائدة لهذا الاتجاه، ومن هنا كان البون الشاسع بين إيمانه الاجتماعي وميله السياسي وبين شكه الفلسفي والاتحاد في تكوينه الفكري ولن نجد روائياً مصرياً أحس بوطأة هذا التناقض الحاد، ثم جسده في اعتراف فني كبير إلا نجيب محفوظ في ثلاثيته، حيث انعكست أزمته الفكرية المعبرة عن أزمة جيله وحضارته في شخصية كمال عبد الجواد التي ربما كانت الإعلان الحقيقي عن ميلاد البطل التراجيدي في الرواية المصرية — على المستوى الفني — كما كانت ميثاقاً حضارياً عن أزمة جيل مأساة الحرية في بلادنا على المستوى الفكري والسياسي والاجتماعي.

وأعود مضطراً إلى مشكلة الصياغة الجملية للتجربة الفكرية بين ثلاثي سارتر و محفوظ فأكرر أن سارتر بدأ روايته والبطل في أتون الأزمة.. أما نجيب فقد توسل بالمناهج التاريخية إلى حماية تجربته من صدد القارئ وإعراضه، فراح يفصل له الجذور العميقة للبأساء حتى تظل حرارة الاقتناع مصاحبة للقارئ إلى النهاية فلا يكف عن التساؤل بعدئذ، بالاضافة إلى التفاعل الحثيث الخلاق. لهذا يبدأ من طفولة كمال التي استخدمت في «بين القصيرين» لجرد أن تكون

الكاميرا المتحررة من قيود الزمان والمكان في التقاط الجزئيات التي لاتتاح مشاهدتها للكبار من الرجال أو النساء ، والتي قد تضيء بتلك المقدمة البانورامية أبعاد القضية الرئيسية الوافدة مع « قصر الشوق » و « السكرية » .

ثمة بدور غرستها أحداث بين القصرين في تكوين كمال الطفل . أخذت تنمو وترعرع في شبابه وأسهمت بصورة أو بأخرى في نضج مأساته . فالواقف الأساسية البارزة على جبين هذه المأساة تتألق جذورها في مواقف صغيرة رافقت طفولة كمال : موقفه من الدين ، والزواج ، والثورة الوطنية . . إلى بقية هذه القائمة المليئة بنبوءات الغد . كمال هذا يرى إحدى الصور المعلقة في إعلان ملون لامرأة مصطحجة على ديوان وبين شفثتها القرمزيتين سيجارة يتطاير منها خيط دخان متعرج معتمدة بساعدها على حافة نافذة يلوح وراء ستارها المنحصرة منظر يجمع بين حقل نخيل ومجرى من مجريات النيل . فاذا فعلت به هذه الصورة في خياله الغض ؟ راح يحلم بأنه يقاسمها حياتها الرغيدة في واد أخضر أو أنه يعبر بها أحد الأنهار بزورق كالطيف وهو يجلس بين يديها مشدوداً بخيط غير مرئي إلى صينيتها الساحرتين . هذا الحلم الرومانسي الذي يقتحم يقظة كمال يومئذ بالمناسخ الروحي الذي يعيش فيه الطفل ، المناخ الذي يجمع في طبيعته تناقضاً هائلاً بين القيم التقليدية في ظل الاقطاع والعلاقات الاجتماعية الجديدة القائمة مع البرجوازية ، فتتولد الشرارة الرومانسية وتلفح بوجهها الوجدانات الموهغة في الرهافة والحساسية . ولقد تميز كمال منذ طفولته بالخيال الجامح فكان يخلق الأحداث اختلاقاً ليرويها بأسلوب حار يشي بالصدق والانفعال ، وكأنه يود أن يبارى أخاه الأكبر « يس » فيما يردده من أشعار أو يحكيه له من قصص ، وأمه التي شغلت خلايا دمه بأساطير لا حصر لها عن الجان والشياطين وما ليلهم . . . حتى أن هيأه بسيدنا الحسين لم يكن نتيجة دروس الدين ، بل هو قد بلغ ذروته من خلال الجو الأسطوري « وكم وقف حيال الضريح حالماً مفكراً ، يود لو ينفذ ببصره إلى الأعماق ليطلع على الوجه الجميل الذي أكدت له أمه أنه قاوم غير الدهر بسره الإلهي فاحتفظ بنضارته ورونقه حيث يعضه ظلمة المشوى بنور غرته » . وكثيراً ما تمنى أن ينسأ أبواه في المسجد فيلتقي سرا بالحسين ويفضى إليه بمناعبه من تصور العفاريث والامتحانات التي تلاحقه ، وأن يمد في عصر أمه إلى مالا نهاية ،

وأن يغير من طبع أبيه ، وأن يدخله هو وجميع أفراد أسرته الجنة بغير حساب .
 وإلى جانب الخيال الرومانسى بشأن الجنس الآخر والجو الأسطوري بشأن الحسين ،
 كان هناك موقفه من الأب العملاق أحمد عبد الجواد الذى كفل له الفنان
 صفحات الجزء الأول من ثلاثيته لى يتضح دوره الخطير فى نشأة ابنه كمال
 الذى كان يرتد فرقا من أبيه ولا يتصور أنه يخاف العفريت لوطلع له وزعق
 فيه . وليس الخوف وحده الذى يشعر به نحو أبيه فإجلاله له لم يكن دون خوفه
 منه . كان يعجب بمظهره العظيم القوى ، ومهابته التى تعنو لها الهامة وأناقة ملبسه
 وما يعتقد فيه من قدرة على كل شيء ، ولعل حديث الأم عن سيدها هو الذى
 هوله عنده فلم يتصور أنه يوجد فى الدنيا رجل يضارعه فى قوته أو جلاله أو
 ثروته . ومع ذلك لم يقتنع كمال الطفل يوماً أنه يستطيع أن يخضع لأبيه بلا تردد
 إذن لقضى أيامه بغير لعب وطمو ، فكان يختلس بعض الوقت من وراء ظهر الأب
 حتى لا يعيش عمره مكتوف اليدين . على أنه سأل أمه يوماً : أ يخاف أبى الله ؟
 قتلها الدهشة ، ولكنه أردف ولا أنصور أن أبى يخاف شيئاً . والحق أن أحمد
 عبد الجواد كان يمثل فى أحد وجوه صورة «الله» القادر على كل شيء فى ذهن كمال
 على الأقل ، فهو لم ير فى سلوكه مع أخوته أو مع أمه إلا ما يؤكد له أن سلطان
 هذا الرجل بلا حدود . وقد كان لفكرة الأب هسهذه دور هام فى تطور كمال
 العقلى والروحى .

وتساءل كمال منذ طفولته عن الزواج لماذا كان مصير كل حى ؟ ولم يكن يعى
 من الزواج سوى أنه يخطف شقيقتيه عائشة وخديجة إلى بيت آخر ، وأنه يحول
 بينه وبين قضاء الليل فى حضن الأم . كان يحس بأن العلاقة بين الأم — الوديمة
 الرقيقة الهادئة — وبين الأب القادر على كل شيء ، لا يمكن تفسيرها ببساطة . غير
 أن التساؤل الجدير بالأولوية فى حياة كمال هو : كيف أمكن أن يقع لها هسهذا
 الحادث بعد تبركها بزيارة الحسين إذ انتهزت الأم فرصة رحيل الأب الى مهمة
 بخارج القاهرة ، وخرجت من البيت فى زيارة لحبيبها الحسين ، ولكن الفنان الذى
 آثر أن يصور أحمد عبد الجواد فى صورة الله ، آثر أيضاً أن تصطدم أمينة بإحدى
 العربات أثناء خروجها من المسجد فإكان من الزوج الأب الإله إلا أن طردها
 إلى منزل أهلها بعد أن تم شفاؤها . إن تساؤل كمال حول كيفية وقوع هذا الحادث

بالرغم من الحسين ، له مغزاه الفكري . . فسوف يحجره إلى مجموعة أخرى من التساؤلات المتشابهة ببعضها البعض ، تؤدي فيما بينها إلى صياغة علامة استفهام كبيرة لا تفارق عيني كمال ، وهو يخلق في الكون كله .

وتفتحت عينا كمال الطفل أول ما تفتحت على أحداث الثورة الوطنية . فتلقى صداها في البيت والشارع والمدرسة جميعاً .

رأى أخاه فهمي من الشباب الثوري المتحمس الذي يلقي بنفسه في خضم المظاهرات دون خوف أو وجل . وصاح كمال في وجه أمه ذات يوم :

«مدرس العربي قال لنا بالأمس إن الأمم تستقل بعزائم أبنائها» . . ففتفت الأم ساخطة :

« لعله قصد بخطابه كبار التلاميذ ، ألم تحدثني يوماً عن تلاميذ قد طرأت شواربهم ؟ »

فتساءل كمال بسذاجة :

« وأخى فهمي أليس تلميذاً كبيراً »

ولم يكن يدري أنه بهذا التعليق الساذج يهترم نيران الثورة بين جوانح فهمي . وكثيراً ما هفا خياله بين جدران الفصل بالمدرسة إلى أولئك المضربين بدھشة واستطلاع ، كثيراً ما تساءل عن حقيقة أمرهم ، أم « متهورون » كما تزعم أمه أم هم أبطال فداييون كما يقول فهمي . ذاك صراع صحيح قضى عنقه بأن تنقش عناصره الجهرية في نفس الغلام بلا وعي أو قصد فتغدو أسماء سعد زغلول . الإنجليز . الطلبة الشهداء . المنشورات . . المظاهرات ، من القوى المؤثرة الموحية من أعماقه .

وفي هذه الفترة ، فحزت إلى عقله الطفل فكرة الموت . فكانت الدماء في الطرقات ترسم في ذهنه الخام ملامح هذه الفسكرة الجنونية . ولما مات فهمي في المظاهرة السلمية أحضر هو عصفوراً ميتاً وكفنه ووضعته بحفرة في فناء المنزل وبعد أيام كشف التراب عن العصفور فركبت أنفه رائحة ثالثة مقرزة ، فذهب إلى أمه يسألها : هل ما يحدث للعصفور يحدث للبيتين من بني آدم ؟ فكان جوابها

نحيباً متصلاً. وكان هذا هو التساؤل الخطير الثاني في طفولته بعد حادث الحسين . على أن فكرة الموت هذه أقبلت على وجدانه خلال أحداث الثورة الدامية ، بل إن هذه الأحداث بما يتخللها من موت دخلت بيته شخصياً بمصرع فهمي . أكثر من ذلك أنه عانى وهو بعد طفل ويلات الرصاص الانجليزي الفادر وهو يخترق صدور الأبطال من شباب مصر الوطني ، فإكان منه إلا أن يستعيد بآية الكرسي هامساً : « قل هو الله أحد . لعلمنا تطرد الانجليز كما تطرد العفاريت في الظلام . » وعندما التقي بشقيقته فهمي قبل مقتله رأى شبحاً واقفاً وسط الطريق يشير إلى الأرض ويخاطب نقرأ من الرجال فنظر حيث يشير فرأى بقعا حمراء ملبسة بالتراب وسمعه يقول بلهجة رثائية : هذا الدم الذكي يستصرخنا إلى مواصلة الجهاد وقد شاء الله أن يسفك في رحاب سيد الشهداء لنصل في الاستشهاد حاضرنا بماضيها والله معنا . وأحس فزعا يركبه ، فاسترد بصره من الأرض الدامية وانطلق يعدو كالمجنون . ونعرف كمال الطفل على الاستيعار أمام باب منزله حيث كان يرابط بعض الجنود الانجليز فأحاطوه بأذرعهم وأعطوه من الشيكولاته ما جعله يفتي لهم بصوته الجليل ، ثم جاء اليوم الذي هد فيه الجنود معسكرهم ورحلوا فإذا تركت صحبته لهم في نفسه الغضه . . ؟

يقول الفنان أنها تركت « أثراً عميقاً بث في خياله وأحلامه يقظة شاملة ، أثراً نقش على صفحة قلبه إلى جانب الآثار التي نقشتها حكايات أمينة عن عالم الغيب والأساطير ، وقصص ياسين الذي جذب روحه إلى دنياها الساحرة ، والأطيان والرؤى التي تتخيل له في أحلام اليقظة وراء أغصان الياسمين والبلابل وأصص الزهور — فوق السطح — عن حياة النمل والعصافير والدجاج . ومن ثم أنشأ عند سور السطح الملاصق لسطح بيت مريم معسكراً كاملاً العدد والعدد ، أقام خيامه بالمناديل والأقلام ، وأسلحته بعيذان الخشب ، ولورياته من القباقيب وجنوده من نوى الثمر . وعلى كسب من المعسكر مثل المتظاهرين بالحصى . يبدأ التمثيل عادة بأثر النوى جماعات بعضها في الخيام وعند مداخلها وبعضها حول البنادق غير أربع بينها حصاة (تمثله هو) يلتحون بجانباً ، يأخذ في محاكاة الغناء الانجليزي ثم يهجي دور الحصاة لتغني « زوروني كل سنة مرة ، أود يا عزيز عيني ، يلتقل

إلى الحصى فيضده صفوفا ويهتف يحيا الوطن . . . تسقط الحماية . . يحيا سعد .
يعود إلى المعسكر مصفراً قنتنظم النوى صفوفا كذلك وعلى رأس كل صف ثمرة ،
ثم يدفع قباقبا وهو ينفخ محاكيا أزيز اللورى ، ويضع النوى على سطح القبقاب
ثم يدفعه مرة أخرى صوب الحصى قنتشب المعركة وتسقط الضحايا من الجانبين ١ .
ولم يكن يسمح لعواطفه الشخصية بأن تؤثر في سير المعركة ، على الأقل في بدايتها
ووسطها ، كانت تتحكم فيه رغبة واحدة هي أن يجعلها معركة — صادقة مشوقة —
يتنازعها الدفع والجذب من الجانبين وتتبادل الإصابات فتظل النتيجة مجرولة
والاحتمال متأرجحا بين الطرفين على أن المعركة لا تلبث طويلا حتى تستوجب نهاية
تنتهى إليها ، هنالك يجد نفسه في موقف حائر ، أى جانب ينتصر ؟ .. في جانب
أصدقائه الأربعة وعلى رأسهم جوليون ، وفي الجانب الآخر مصريون يخفق معهم
قلب فهمي ١ . . في اللحظة الأخيرة يقرر النصر للمتظاهرين فينسحب اللورى .
إن هذه المجموعة من المواقف الصغيرة في طفولة كمال ، على ضوء الخريطة
الفنية والفكرية التي قدمها لنسا الفنان في د بين القصرين ، تمنحنا إشارة
البده في التعرف على جوهر أزمته ، وأبعاد المأساة التي عاشها جيله . وكيف كانت
هذه الشخصية الفنية تعبيراً نموذجياً عن أزمة نجيب محفوظ ، وكيف كانت أزمة
نجيب محفوظ تعبيراً نموذجياً عن أزمة جيل كامل ، وكيف كان هذا الجيل ،
على وجه التحديد ، هو جيل المأساة .

يقول محمد عوده في دراسة مستفيضة حول المثقفين والثورة (١) أن ثلاثينيات هذا
القرن قد أعلنت مولد جيل مصرى جديد من المثقفين ، نشأ بعد الحرب العالمية
الأولى وبعد ثورة ١٩١٩ . نشأ هذا الجيل وازدهر في ظل جهود وركود الحركة
الوطنية وتحولها من معركة ثورية شعبية إلى قضية سياسية . وفي تلك الفترة كانت
الثورة قد تحولت إلى صراع سياسى بين القصر والوفد والاستعمار ، أو إلى صراع
حزبى ، بين أحزاب الأقلية وحزب الأغلبية . نشأ هذا الجيل الجديد أيضاً في
ظل تغير جوهرى في شكل العالم ، وفي ظل أحداث عالمية كبيرة ، إذ اشتد الصراع
الدولى ، ولم يعد مجرد صراع بين دول كبرى ، وأطماع دول كبرى ، وإنما اكتسب

صبغة مذهبية ، وأصبح صراعا بين الفاشية والرأسمالية والشيوعية . وكان الجيل الجديد أكثر قدرة من أى جيل قبله على النفاذ إلى العالم الخارجى والتأثر به والتفاعل معه . وحين بدأ هذا الجيل الجديد يبحث عن حلول جديدة وعن مخارج أخرى ، كان طبيعياً أن يضيق بالأحزاب والاساليب القائمة وقتئذ ، وكان طبعياً أن يتطلع ويتأثر بالحاول والايديولوجيات السائدة فى العالم حينذاك ، والتي كان محور دعوتها أنها أيديولوجيات ثورية تتضمن حلولاً جذرية . وفى البلاد المتخلفة يوجد دائماً خلال معركة البحث عن مخرج ، من يتصورون أن الخلاص فى النظر إلى الخلف وبعث الماضى خاصة إذا كان الماضى مجيداً وزاهياً ، ويوجد من يتصورون الخلاص فى التقفؤ إلى الأمام وإسدال الستار الكشيف على الماضى وذل وهو أن الماضى ويوجد أيضاً من يرون الصورة فى تكاملها ويريدون أن يسيروا أبواقاً من نقطة بداية وانطلاق . وخلال هذه المعركة أيضاً ، يوجد من يرون الخلاص فى الداخل ، فى داخل الأمة وفى تربة الوطن ، ولا يرون شيئاً سوى الداخل ، ويتصورون أن مركز الكون هو داخلهم . ويوجد من يرون الخارج فقط ، وأن لاخلص إلا باستمارة حل نجم فى الخارج أو ساد ورسخ فى الخارج ، ويوجد أيضاً من يرون موقعهم من العالم ، ومن يرون أنفسهم وسط العالم ، ومن يتطلعون إلى داخلهم بنفس العمق ونفس المدى الذى يتطلعون به إلى الخارج .

وتوزع الجيل الجديد فى مصر بين أحزاب جديدة واتجاهات جديدة تريد بعث مجد الإسلام أو مجد الامبراطورية العربية ، وأحزاب فاشستية تريد إقامة فاشستية مصرية كما نجح هتلر وموسولنى ، وأحزاب شيوعية تريد نقل النظرية والتجربة الشيوعيتين إلى مصر .

ولم يؤد هذا إلى خروج المسألة الوطنية من أزمته بل زادها تعقيداً فإن واحداً من هذه الأحزاب الجديدة لم يستطع أن يقنع ويعمى الأغلبية العظمى لهذا الجيل ، ولهذابقى عدد كبير منه خارجها يبحث عن شيء آخر ، وظلت هذه الأحزاب صغيرة لا تستطيع أن تحسم شيئاً فى حياة البلاد أو فى حياة الجيل نفسه . كما تميزت هذه الأحزاب بضعفها النظرى والايديولوجى ، فهى لم تستطع أن تلتزم

ما نقلته من الخارج إلى واقع هذه البلاد ، ولم تستطع أن ترفع وتجدد ما استخلصته من الماضي إلى مستوى العصر وروح العصر .

ونحول الخلاف النظرى والسياسى بين هذه الأحزاب الجديدة إلى حرب دأمة لا تهدأ ، وسرت إليها عدوى الأحزاب القديمة ، وأصبحت الحياة السياسية فى مصر حرباً بين الأحزاب القديمة وبعضها ، وبين الأحزاب الجديدة وبعضها ، وبين الأحزاب القديمة والجديدة أيضاً . وتردت المسألة الوطنية فى هاوية جديدة . ولكن كان هناك الجانب الإيجابى أيضاً لهذه الأحزاب . فقد كانت تعبيراً صادقاً مخلصاً عن إرادة الجيل الجديد فى العثور على الحل والوصول إلى المخرج الثورى ، وهى قد بددت الركود البرجوازى والإقطاعى الذى فرضته الأحزاب القديمة ، واضرمت المعركة الأيدولوجية والسياسية ، وبهذا استطاعت أن تصل مصر بحياة العصر وأن تطرح المشكلة وأن تمجد أبعادها ، وإن لم تجد لها حلاً وهى وأن بددت قسطاً كبيراً من قوى هذا الجيل ومن طاقته إلا أنها احتفظت بحيويته وبشورية ملتهبة مضطربة .

إن هذا التحليل اقضية المثقفين والثورة ، يعنى من زاويتين :

أولاهما : أن صاحبه أحد أبناء هذا الجيل ، وثانيهما : أن نجيب محفوظ هو المثال الحى لتلك النتيجة التى ختم بها محمد عودة تحليله ، وهى أن الجيل يمكن من طرح المشكلة طرحاً عميقاً ، لكنه لم يكتشف حلالها . والحق أن هذه الخريطة السياسية المعاصرة لذلك الجيل كانت انعكاساً عملياً للخريطة الفكرية التى أومات إليها من قبل حين قلت أن اللقاء المباشر بيننا وبين الثقافة الغربية قد تم من زاوية رئيسية بواسطة الاستعمار . ومن ناحية أخرى كانت هذه الثقافة الواردة من وراء البحار ذات تيارات عديدة لم تشارك فى صنع أى منها لأنها كانت تعبيراً روحياً صادقاً عن المجتمعات التى انبثقت عنها . وهى تيارات يمكن تمثيلها والوعى بها ، أما معاناتها فلا تحصى إلا من خلال المشاركة فى إبداعها . التمثل العقلى واللامعناؤه حالة نفسية واحدة تخلق التناقض بين الاقتناع المجرد والسلوك الواقعى ، تخلق الانقسام فى شخصيتنا بين منطقنا العقلى وحياتنا العملية .

أى أن التمثل الذهنى بلا معاناه سلوكية يهدف هذا الانقسام النفسى الحاد ، الذى ينجم عنه الشك ، كوقوف سلبى ، لا كوقوف محايد . فقد كان من الطبيعى أن

تقاسى ما يشبه مركب النقص فى تكويننا الفسكى إزاء تلك الأبنية الضخمة فى الفكر الأوروبى ، كما كان من الطبيعى أن يصيبنا التردد أمام كافة الموائد التى تصل إلينا مع الاستثمار الأجنبى ، مهما تزينت هذه الموائد بياقات من ورود الفكر والأدب والفن .

وكان طبيعياً فى النهاية أن يتكاتف الاحساس بالنقص والتردد وانعسادم المشاركة فى الخلق والإبداع والاستناد على جذور ذاتية آيلة للسقوط الحضارى ، ثم يتولد عن هذا المركب المعقد موقف الشك فى كل شىء كتنزعة سلبية لا كوقف محايد .

ونحن لا نلتقط من طفولة نجيب محفوظ ما يفيدنا فى هذا العدد من جانب الإرهاصات التاريخية التى تطورت به إلى موقفه المتردد فى مرحلة الشباب . ولعل الأمر الخطير الذى يعيننا هو ما صرح به نجيب من أنه أصيب بالصرع فى سن العاشرة . ومن المعروف أن كثيراً من الأدباء والفنانين أصيبوا فى إحدى مراحل حياتهم ببعض الأمراض المستعصية ، أصيب دستوفسكى بالصرع حتى أواخر عمره ، وأشقى موبسان على الجنون ، وغيرهما من لا يقعون تحت حصر . ويرجع المحللون النفسيون أن هذه الحالات العقلية أو العصبية هى دليل الاختلال العميق فى وجدان الفنان أو المفكر كأن لا تكون ثمة وشائج قوية تربطه بالحياة التى يعيشها رغم أنفه ، فتحدث هذه الأزمات ، كاحتجاج لاشعورى على ذلك المناخ غير الصحى الذى يلتفنه .

أما نجيب محفوظ فكانت إصابته بالصرع فى وقت مبكر نسبياً بحيث لا نرجح القول بأن الوسط غير الملائم ضغط على وجدانه المرهف ، فنال منه الصرع . ومع هذا لا نستطيع أن ننكر إمكانية أن يكون لتلك الحالة الباكورة نتائج بعيدة المدى لم تقتصر على المظهر المرضى الذى صاحب الحالة العصبية ، وإنما تجاوزت ذلك المظهر إلى أعماق الفنان التى تأثرت دون شك بأحداث الطفولة أياً تأثر ، فكم بصدمة عصبية كهذه يمكن أن تغور فى ذلك الوجدان الرهيف . غاية ما يمكن أن نلتقط صداه من تلك الحادثة أن نجيب محفوظ يكاد لا يذكر تفاصيل طفولته . فهو يكتفى فى تحقيق عنوانه « عصير حياتى » بأن يذكر لنا تواريخ ميلاده ، ودخوله

الكتاب ، والمدرسة الأولية ، والابتدائية . وهي مرحلة لا نعطينا شيئاً ذا بال في تكوين فكرة واضحة عن أرهاصات شيئا به القادم . فلم يؤثر عليه الصرح في هذه المرحلة — من حيث المظهر — إلا في تأخره عاما كاملا عن الدراسة . ويبدو أن هذا التأخر اليسير كان دافعا له في التفوق على أقرانه فيما تلا ذلك من سنوات دراسية كتعويض زمني . لهذا يبدو التركيز على شباب كمال عبد الجواد في الجزئين الأخيرين من الثلاثية مبرراً إلى حد كبير ، فلم تحمل طفولته عبء أية تعبيرات تنوب في رمزياتها عن جيل محدد . فاكثرت الفنان بأن يشير إلى مواقف كمال الطفل من الزواج والحرية والآب والموت والثورة والدين ، بكذور نفسية غير محددة لما ستجنيه به الأيام من أحداث تنضج هذه الشخصية وترفع بها إلى مستوى الرمز . إلا أنني أضيف ذلك الحدث الهام في طفولة نجيب محفوظ الواقعية — والتي لم يوصى إليها في سيرة كمال — إلى ذلك المناخ السياسي والفكري الذي لا يمكن تسميته إلا بالفوضى الخفيفة ، ثم أضيف هذين العاملين إلى عامل آخر هو التكوين الطبقي لنجيب محفوظ بصورة خاصة ، والبناء الطبقي للمجتمع المصري بشكل عام . لأنسر بعدئذ أخطر مراحل حياة كمال عبد الجواد التي عبرت عن الجانب العقلي من أزمة نجيب محفوظ ، بل ومأساة جيله كلها . كان الإطار العام للأزمة كما سبق أن قلت هو التخلف الحضارى الشديد والتقاليد غير الديمقراطية في أسلوب الحكم ، فكان الاحتناق الذي بلغ مداه في عهود الاستبداد المعاصرة لذلك الجيل ، حافراً لأن يكون الشك موقفاً سليماً من الحياة يؤدي تلقائياً إلى الإحساس العميق بلا جدواها وعقيمة الوجود ولا معقولية الكون والعالم . وهذا هو الفرق الكيبي الحاسم بين موقف كمال عبد الجواد في ثلاثية نجيب محفوظ ، وموقف ما تيوفى ثلاثية سارتر : فهذا الأخير يقف من الحياة كشيء تتساوى إزامة الحقيقة واللاحقيقة ، وخلفه تراث حضارى ضخم عموده الفقري تقديس حرية الفرد على المستوى الفكرى وبمجموعة هائلة من التقاليد الديمقراطية على المستوى السياسى وبمجموعة ماثلة من القيم الحضارية المتقدمة على المستوى الاجتماعى فما أن تتخلل هذا التراث نعمة نفاذ كالنازبة والفاشية حتى يكون رد الفعل العنيف لدى ابن هذا التراث هو تدويب الذات والحرية في مزيج واحد يرفض كافة القيم القادمة من الخارج ، فمن ثم يتحول الكون إلى عالم بلا قيم ، ووجود بلا معنى أو حياة بلا جدوى .

وهنا — في حالة ماتيو — تصبح الغربية موقفا فلسفيا من الحصاره يمكن اكشافه في مختلف جزئيات حياته اليومية مع جاك ودانيال وبوريس وإيفيش ومارسيل ، فلا تعارض بين الموقف العقلي والموقف السلوكي . على التقيض من كمال عبد الجواد الذي يرفض القيم القديمة ليستبدلها بقيم جديدة . ثم تصطدم القيم الجديدة بواقع مرير ، تختلف مرعب ولا حرية ، فتتهز المرتبات أمام عينيه ويلفه الضباب من كل جانب فلا يجد مناصا من التوقف عن المسير في حالة «عجز» عن التغيير المطلوب . ولما كان هذا التغيير هو الوسيلة الوحيدة أمام كمال للحصول على حريته في تحقيق ذاته ووجوده كان الاتناء قدراً لا مفر منه أمام الجيل بأكمله . غير أن معوقات التغيير تغلب إرادة التغيير فيمتأزم الوجدان حائراً . وينصاع للدوقف السلبي الفاتر ، ويحدث الانقسام في الشخصية — بين المنطق العقلي والسلوك العملي — ويصبح الشك في جميع الحلول هو السمة الأساسية لجيل الأزمة ، ويظل الشك مقصوراً على دائرة المجردات الفكرية الكبرى دون الجزئيات الصغيرة في واقع الحياة حيث ينتهي السلوك العملي إلى نتائج التكوين الاجتماعي القائم ، بينما ينعزل العقل أو الوعي في منطقة باردة من الرؤى والأمانى . ومن ثم يتسبب الانشطار المأساوي في شخصية المنتمى المأزوم ، فيمتلئ برغبة جارفة في اللاتناء ، ويبدأ ميله العاطفي إلى فلسفات التشاؤم ومشاعر العبث واللا جدوى واللا معقول . ومعنى ذلك أن منشأ هذه الأحاسيس عند ماتيو — اللا منتمى الغربي — هو المصدر الأصلي لتلك الحالة النفسية التي انتابت أجيال أوروبا من المثقفين كرد فعل لانسياق الفرد تحت وطأة النازي والفاشست . أما مصدر هذه الأحاسيس عند كمال عبد الجواد فهو مجرد صدى للناخ الحضاري المتخلف وإنعدام الديمقراطية . وقد كان هذان العاملان بالذات هما الدافع الأساسي لاتناء المثقف العربي في جيل نجيب محفوظ وإن لم يكن اتناء خالصاً من الأزمات والمآسى .

فالبناء الطبقي لل مجتمع المصري منذ بداية الحرب العالمية الأولى كان يمارس تحولاً برزت فيه البرجوازية التجارية الناشئة كحقيقة اجتماعية جديدة لها قيمها الخاصة وتقاليدها التي تختلف في الكثير عن تقاليد الفئات الأخرى ، ولم يكن الإقطاع المصري كشيء في أوروبا من حيث علاقة السلطة المركزية بممثلها في الأقاليم ، وإنما كانت الظروف الجغرافية لوادي النيل عاملاً خطيراً في مركزة

السلطة ووحدة قوتها . ومن ثم كانت مجموعة القيم والتقاليد الإقطاعية في مصر مختلفة عنها في أوروبا ، كما أن نفأة البرجوازية عندنا كانت تختلف بنفس المقدار عن مثلتها في أوروبا . بالإضافة إلى ما يستوجه وجود رأس المال الأجنبي من حياة فئات اجتماعية أخرى تعيش على قناة الموائد الاستعمارية كعملائه المباشرين وكلاء الشركات الأجنبية ، أو كخلفائه الطبيعيين من أرباب الإقطاع الزراعي في مصر الذين شاركوا الشركات الأجنبية في إستغلال الموارد القومية للحصول على امتيازات خيالية .

وقد كان صغار التجار في مثل هذا المجتمع على قدر يسير من الحرية الاقتصادية وعلى قدر ضعيف من حماية أنفسهم . ولكنهم في الأغلب كانوا يقفون إلى جانب حركات التحرر الاقتصادي والسياسي لأن لزم الأمر . وعلى ذلك سيطرت على حياتهم القيم الإقطاعية التي خلقت بالفعل تناقضات بشعة بين علاقاتهم الاجتماعية الجديدة ، وما يحرصون عليه من تقاليد .

وفي هذا الجو نشأ كمال عهد الجواد في أسرة أحد هؤلاء التجار ، وقد صورته نجيب محفوظ تصويراً بعيداً عن النطية البشرية ، ولكنه بلا ريب كان نموذجاً بمعنى آخر نرى له شبيهاً عند بلزاك حين يصفى من سمات العصر على شخصياته ما يجعلها تبدو كما لو كانت بعيدة عن الواقع ، بينما هي أكثر تجسيدا له من غيرها . ونجيب محفوظ هو ابن البرجوازية الصغيرة المصرية الناشئة حينئذ . وهي أكثر الشرائح الاجتماعية ذبذبة وتمزقا لوضعها الاجتماعي القلق ، ووضعها الاقتصادي الأكثر قلقاً . والشك هو الريب الشرعي للقلق .

إن الجزء الثاني من الثلاثية « قصر الشوق » هو اللوحة بانورامية الهائلة التي تستعرض منابت الشك في حياة كمال عهد الجواد . نحن نستقبل هذه المرحلة الشديدة الأهمية بعد مضي خمس سنوات على نهاية « بين القصرين » حيث تتجاوز طفولة كمال إلى مرأته وشبابه . ويلاحظ أن هناك خمس سنوات تفصل بين ميلاد كمال وميلاد نجيب محفوظ ، وسوف يرافقنا هذا البعد الزمني على طول الرواية كسافة موضوعية تتيح للفنان إمكانيات أوسع للرؤية . فبينما تبدأ « قصر الشوق » بحصول كمال على البكالوريا عام ١٩٢٤ ، نجد أن نجيب حصل على هذه الشهادة

عام ١٩٣٠ . ولقد كانت الفترة السابقة على البكالوريا والتالية لها هي نقطة التحول الأولى في تاريخ كل من الشخصية الفنية — كمال — والشخصية الواقعية للكاتب .

الصفحات الأولى من « قصر الشوق » تواجهنا بالملامح الجديدة لشخصية كمال : فتى رومانسي حالم يتهدج بحب الوطن والفتاة الجميلة والثقافة الأوروبية في وقت واحد . الحب يقع من أول نظرة ، وهو شيء سباري لا علاقة له بالزواج الأرضي ، أما الإنجليز فيقول عنهم « والله لا بغضهم ولو وحدي » ، وأما الثقافة فقد أصبح يعيش بكل قلبه في عالم « المثال » كما ينعكس على صفحات الكتب ...

ولسكنه لم يستطع أن يحدد هدفه بسهولة ، فما الذي يريد ؟ أن في نفسه أشواقا تحتاج إلى عناية وتأمل حتى تتضح أهدافها ، ولعله غير متأكد من أنه سيوظفها في مدرسة المعلمين . وإن رجح عنده أن تكون هذه المدرسة أقصر سبيل إليها .

أشواق تهرها مطالعات شتى لا تسكاد تجمعها صفة واحدة : مقالات أدبية ، واجتماعية ودين ، وملحمة عنتر ، وألف ليلة ، والخامسة ، والمنفلوطي . ومبادئ الفلسفة . إلى أنها ربما لم تكن مقطوعة الصلة بالأحلام التي كاشفها بها ياسين قديما ، بل والأساطير التي سكبتها في روحه أمه من قبل ذلك كان يحمله أن يطلق على هذا العالم الغامض اسم « الفكر » ، فيؤمن بأن حياة الفكر أسعى غاية الإنسان تتعالى بطبعها النوراني على المادة والجاه والالتاب وسائر ألوان العظمية الزائفة . . . هي كذلك . . . وضحت معالمها أم لم تتضح ، فازبها في مدرسة المعلمين أم لم تكن هذه المدرسة إلا وسيلة إليها . لا يملك عقله أن يتحول عن هذه الغاية أبدا ، ولكن من الحق كذلك أن يقر بأن ثمة صلة قوية تربطها بقلبه أو بالخرى يحبه ، كيف كان ذلك ؟ ليس بين « معبودته » وبين القانون أو الاقتصاد من سبب ، ولكن ثمة أسباب وإن دقت وشغيت بينها وبين الدين والروح والخلق والفلسفة وما شا كل ذلك من المعارف التي يستمويه النهل من منابها ، على نحو يشبه ما بينها وبين الغناء والموسيقى من أسرار يتشرف إليها في هزة الطرب وأريجية الغناء . فإذا سأله أبوه : ماهي ثقافة الفكر ؟ أجابه : إنها أكبر من أن يحاط بها ، لأنها تبحث فيما تبحث عن أصل الحياة ومآلها . ثم يريده أيضا صريحا : أريد أن أوصل دراستي الأدبية التي بدأتها بعد الكفاءة ، أن أدرس التاريخ واللغات والأخلاق والشعر . وهو يمتك الوظيفة مهما كان نوعها

ويحلم بعالم الحقيقة كما يحلم بأنه سيؤلف في ذلك كتاباً ضخماً مليئاً بهوامش الشرح والتفسير .

تنبور في كمال سمات البرجوازي الصغير الذي يتخذ من (التسامي) سلباً يعلوه به على طبقته . فالفكر والحب الرومانسي هما الجناحان اللذان يحلق بهما عالياً فوق المجتمع بطبقاته ومشكلاته ، هما الجناحان اللذان يصلان به إلى مستوى « الحب » المطلق ، والفكر ، المطلق . . على أن هذا التكوين الرومانسي يصطدم بتناقضات عميقة داخله . . تبدو عند كمال في حساسيته المريضة التي تضطره إلى إحصاء النقصان به ونقصها بلا رحمة ، كما تبدو في علاقته بأبيه الذي لاح لعينيه شيئاً هائلاً يترفع على عرشه فوق النقد . هاتان الندبتان واضحتان على جبين كمال في بداية شبابه الرومانسي كتمبير صادق عن أزمة البرجوازي الصغير بين القيم القديمة والعلاقات الاجتماعية الجديدة . ولقد كان كمال يجب كثيراً بالموهبة العقلية عند صديقه فؤاد الخزاوي ، ولكنه كثيراً أيضاً ما أحس بالاستملاء الطبق عليه . وهو يرافق أسرة شداد وإسماعيل عبد اللطيف في النزاهات والمناقضات ، ولكنه يظل متمسكاً بالتقاليد التي تحرم عليه أكل لحم الخنزير أو شرب البيرة . وكانت هذه كلها بدايات التمزق الأكبر في حياته . كانت بدايات غسب ، لأن رومانسية التكوين الإنساني بما اشتمل عليه من مطلقات ضبابية لابد لها أن تصطدم مع الظروف الأخرى المرافقة للشخصية . فبالرغم من أنها كانت تحمل جنين المأساة الكامنة في أحشاء الجيل الجديد من أبناء البرجوازية الصغيرة المثقفين ، إلا أنها — لرومانيتها — بدت وكأنها تتضمن تلقائياً حلولاً نهائية للأزمة . فالثقافة الشاملة هي الحل النموذجي لمشكلة التخصص بواسطة مدرسة المعلمين ، وتأليف الكتب هو الحل النموذجي لمشكلة الوظائف الحكومية ، والحب الدائم دون الزواج هو الحل النموذجي لمشكلة الطبقات والحب القاصر على طرف واحد . . . وهكذا ، فإن التصور الرومانسي لهذه المشكلات جميعها كان يجسد في واقع الأمر ، جوهر الازدحامات القادمة المسكونة لجيل المأساة . ومن أعماق الطفولة ، يستمد كمال تساؤله الثاني ، الذي هو امتداد طبيعي لتساؤله الأول : كيف يحدث هذا المأماً ، وقد كانت في زيارة الحسين ؟ عاد التساؤل مرة أخرى حين قيل له في المدرسة أن ضريح الحسين رمز ولا شيء غير ذلك ، فراح من هول الطعنة التي نفذت إلى صميم قلبه يغالب البكاء على خيال

نضرب وحلم تبدد ، لم يعد الحسين بجارهم ، بل لم يكن بجارهم يوماً من الأيام ، أين ذهبت القبلات التي طبعت على باب الضريح في صندوق وحرارة ؟ أين ذهب الاعتزاز بالقرب والإدلال بالجوار ؟ لا شيء من هذا كله ، لم يبق إلا رمز في الجامع ووحشة وخيبة في القلب ، وبكى ليلتذاك حتى بلل وسادته ، تلك كانت الصدمة ، غير أن التسكون الرومانسى لا يسلم قلاعه بسهولة ، فاستبدل التاريخ بالتاريخ . ترك ضريح الحسين ، ليبعث عن أضرحة التاريخ القديم كله . وظل يهفو إلى الماضي متطلعا إلى المستقبل دون أن يجعل للحاضر إلا لحظات النشوة الروحية العميقة التي يستشعرها فؤاده وهو مع الحبيبة « المعبودة » أو هو يلتقط فكرة « عبقرية » سابحة في غياهب المجهول . أما في المسائل السياسية والقومية ، فكان له شأن آخر ، إذ كان الوفد عقيدة تلقاها عن فهمي ، واقتربت في قلبه باستشهاد وتضحيتيه ، وبالمناظر الرومانسى تضخم سعد والوفد في عينيهِ وحجبا عنه وماعداهما . إلا أنه كان يناضل معارضيه السياسيين بعناد عظيم حتى وصف مازعه حسين شداد من حياد وعدم اهتمام بالسياسة بأنه « ماهو إلا اعتذار عن ضعف وطنيته » واعتبر السياسة هي الحياة كلها . وتلك هي أزمة المنتمى من أبناء البرجوازية الصغيرة ، الذي لا ينحاز إلى جانبها الرجعى كلية بالانضمام إلى الاتجاهات اليمينية ، ولا ينحاز إلى جانبها الثورى كلية بالانضمام إلى الاتجاه اليسارى . . . وإنما هو يظل تجسيدا أميناً لمجموع هذه الشريحة الاجتماعية في ذبذباتها وتناقضاتها ، كما يظل في مستوى القلق السياسى العنيف الذى لا يحله مطلقاً الانتماء إلى حزب الوفد لأن هذا الحل يشتمل في جوهره على التصور الرومانسى للآزمة فهو « حزب الشعب » كما يقولون ، وانتهى الأمر . ومن البديهيات التاريخية أن الوفد كان تعبيراً تقدمياً عن إحدى مراحل الثورة القومية ، ولكنه لم يكن قط تعبيراً عن آمال البرجوازية الصغيرة وحدها ، ومن ثم لم تكن في حوزته الحلول الاجتماعية الجذرية لآلام هذه الشريحة الطبقية . إلا أن تمثيلة السياسى لأغاب فئات الشعب أثناء الثورة ، جعله يبدو كما لو كان فارس الأحلام لبناء البرجوازية الصغيرة المتأزمين بين الانتماء إلى اليمين أو إلى اليسار بشكل حاسم ، ولم يرتفعوا عن المستوى الفكرى الطبقية كسكل . والحق أن هذه الفئة المتأزمة هي أكثر الأجنحة أصالة في التعبير عن مأساة البرجوازية الصغيرة ، فالمنتمى إلى اليسار يعتقد قضية الطبقة

العامة أساساً لأن رؤيته لمؤكّب التاريخ جعلته يحسّس أنها الطبقة الثورية إلى النهاية، أى أنها طبقة المستقبل. ومن هنا يلتبّس، هذه القضية، وينتمى إليها عن طريق الفكر. والمنتمى إلى اليقين تتمصّ وعيه الفكرى والسياسى مجموعة الأساطير الرجعية التى تروج لها الطبقات العليا حتى يقع فريسة مطامعها البعيدة فى السيطرة على الحكم. فهى تستغل جهله وعاطفته الدينية وتكوينه النفسى والاجتماعى والاقتصادى القلق لتوقع به فى أغلال منظماتها الفاشية. أما ذلك المنتمى المأزوم بين المنطق التاريخى للتطور — الذى تسرب إليه عبر الثقافة العلمية الوافدة من أوروبا فى أوائل هذا القرن — والسلوك الرومانسى الأمثل فى مجال العمل السياسى، فإن له قصة أخرى توضح العلاقة الوثيقة بين شخصيتنا الفنية — كمال — وخالفها الفنان نجيب محفوظ.

يصف دافيد طومسون فى كتابه حول تاريخ العالم (منذ ١٩١٤ إلى ١٩٥٠) السنوات السابقة على الحرب العالمية الثانية فى أوروبا (١)، بأن الفلسفة والعلوم كانت شديدة العناية بدراسة ظواهر العصر الجديد، فذهب داروين لا يزال موضوعاً للجدل العنيف، واعتناق مادة علامة على الاستنارة التقدمية. وبجهود فرويد وتاركو ودوركايم، اكتشف علم النفس والاجتماع أساساً علمياً جديداً، وسبلاً حديثة للتقدم. كان برجسون يحاول إيجاد تفسير فلسفى لدوافع الحياة والنشاط البشرى الأكثر خفاءً بينما كشف المشتغلون بعلم الاقتصاد عن ظاهرة بطالة الجماعات وشقاقها. كان معظم الباحثين يجدون فى دراسة أشكال الإنسان فى المجتمع وعين بما طرأ على مجتمعهم المتغير، وكان التقدم الأعظم شأننا يأخذ مجراه فى علوم الطبيعة والأحياء والطبيعة والثقافة الفنية والمهنية. والمعركة الكبرى فى الفلسفة دائرة بين فريقين، أولهما يقول بأن تطبيق الطرق العلمية على دراسة الإنسان والمجتمع بحماس وإخلاص مماثلين لما جرى فى ميدان العلوم سوف يؤتى من النتائج العلمية ما يسكفها النتائج التى وصلت إليها الدراسات العلمية. والفريق الآخر يتشكك فى هذا رأى ويشكره. وورث الناس من القرن التاسع عشر اتجاه أوجست كومت الذى يدعو الفيلسوف إلى أن يتخذ معايير رجل العلم ميزاناً للحقيقة، فالنظرية أو المبدأ يكون صحيحاً بقدر ما يطووعه للبشر من إدراك العالم المادى وأحداثه

قبل وقوعها والسيطرة على هذه الأحداث بدرجة ما . كذلك كان هناك اتجاه
وليم جيمز الذى يقول إننا لا نستطيع أن نلبذ أى فرض نظرى إذا انبثقت
منه نتائج مفيدة للحياة . وكانت هذه النظرة سلبية المذهب النفعى من
بعض الوجوه . وظهرت كرد فعل لهذه النظرة اتجاهات نيتشه واللاعنقلين
والحدسيين وغيرهم ، ممن كانت لهم أصول متصلة بالحركة الرومانتيكية في
بواكير القرن التاسع عشر ، ومع هذا فقد نزعتم هذه الافكار إلى أن تكون
ارستقراطية ومعادية للديمقراطية .

هذه هى صورة « الفكر » في الثقافة الأوروبية مع بداية الحرب العالمية
الأولى . ولقد كان رسل النهضة في الفكر العربى الحديث ورواد التجديد هم أولئك
الذين نقلوا واستوعبوا ولخصوا وطبقوا الكثير من ألوان الفكر الغربى . كان
سلامة موسى والعقاد وطه حسين والمازنى وشكري وهيكى ، وغيرهم من آباء
نهضتنا الفكرية والأدبية والفنية يمثلون الجيل الطليعة الذى تتلذذ عليه جيل نجيب
محفوظ كله . ولقد توفرت لأبناء ذلك الجيل الرائد العقلية الموسوعية التى تستقبل
في ارتباط معظم ألوان المعرفة ، بل ان هذه الموسوعية هى إحدى سماتها الثورية
لأنها أعطت القدرة لأولئك الرواد العظام في اكتشاف الصور الجديدة للنهج
الشاملة في التفكير . ذلك أنه لم يكن في المستطاع إيجاد منهم ما في الأدب مثلاً ،
إلا إذا تمثل صاحب هذا المنهج بقية أدوات المعرفة من علوم وفنون ولسقات .
ولهذا لم يكن جيل الرواد متخصصاً بالمعنى الأكاديمي الدقيق . كان جيلاً استيعابياً
ذو مستوى شمولي قادر على التكوين المنهجي . ويقل الإبداع الفنى والخلق الفكرى
في أمثال أولئك الرواد سواء من حيث الكم أو من حيث النوع . لأن متطلبات
المرحلة التاريخية التى عاشوها ما كانت تتيح للسكانهم الإبداعية الخالقة الفرصة
الواسعة لتحقيق إمكانيات وجودها . وإنما هم كانوا في الأغلب صدى عميقاً
لاحتياجات مرحلتهم الحضارية ، فأكبوا في أمانة وحصدق على ثمرات الفكر
الأوروبى ، ومال بعضهم إلى الأدب أكثر من العلم ، والبعض الآخر إلى العلم
أكثر من الفلسفة ، كما مال فريق منهم إلى نتاج الأدب الرومانسى أكثر من غيره ،
ومال فريق آخر إلى نتائج المدرسة العقلية أكثر من غيرها . . . ولكنهم جميعاً
ارتبطوا فيما بينهم برباط عميق هو الرغبة الجادة في تغيير المناخ الفكرى العربى
السائد في مصر . تغيير القيم الإقطاعية المسيطرة على العلاقات الاجتماعية والدراسات

الأدبية والفكرية على السواء . ومن هنا كانت الفكرة الأدبية الرومانسية في جيلهم تعبيراً قديماً عن الثورة ، كما كانت الفكرة الفابية عن الاشتراكية تعبيراً قديماً عما تلا .. وهكذا اشتروا جميعاً في صياغة « روح جديدة » ، و « عقلية جديدة » للشعب المصري ، تقوم أساساً على التطلع وإرادة الكشف ، وعدم القناعة بما هو قائم وسائد . لذا لم يكن غريباً أن تشيع على أقاليمهم لأول مرة كلمات جديدة تماماً على اللغة العربية ، وغريبة عليها مثل : الديمقراطية ، الاشتراكية ، البرلمان ، الشخصية ، التطور ، إلى بقية هذه القائمة التي تؤكد أن حركة التجديد هذه في خطوطها العامة كانت تسير التغيير السياسي والاجتماعي في خطوطه العامة أيضاً . ولا شك أن هناك رواداً كثيرين لا يقلون أهمية في تاريخنا كحمده عبده في المجال الديني ولطفي السيد في المجال السياسي وشبلي و فرح انطون في المجالين الفكري والأدبي ، ولكن هؤلاء كانوا أقرب إلى المحاولات الفردية منهم إلى « الحركة الفكرية » . لقد كانوا بذور النهضة ، ولم يكونوا النهضة نفسها .. فنحن نرى لهم امتدادات أكثر ازدهاراً في جيل الطلبة ، نقرأ أنكارهم وأعمالهم في كتابات العقاد وسلامة موسى وغيرهما . ولكننا أفكار متناثرة لا تشكل منهجاً في الفكر أو في الحياة . وهذه — في الواقع — هي القيمة الأساسية لجيل الطلبة الفكري في حياة الجيل الثاني الذي ينتمي إليه نجيب محفوظ .

فنحن نعرف أن القطة السياسية دبت في أوصال جيل نجيب محفوظ ، وهو بعد في طفولته حوالى عام ١٩٢٦ حيث لم يكن تجاوز الرابعة عشر من عمره ومع ذلك كان مشتركاً في حزب الوفد منذ عام ١٩٢٥ وشاهد سقوط النحاس من الحكم واعتلاء محمد محمود مرشح الانجليز له ، وتأجيله العمل بدستور ١٩٢٣ ثلاث سنوات . وحوالى عام ١٩٢٩ تعرف نجيب على المجددين المصريين ، وهو يسمى هذه المرحلة من حياته بـ « مرحلة التحرر من طريقة التفكير السلفية » .

وهنا يتضح الدور العظيم الذي قام به جيل الرواد في حياة جيل نجيب محفوظ فبالرغم من الخلافات البارزة بين طه حسين والعقاد وسلامة موسى فإن جيل نجيب محفوظ يجمع بين الأقطاب الثلاثة في محبة عميقة لأن معظمهم تلقوا أولى صدمات الذهن والنفس في عقولهم ووجدانهم ، على أيدي أولئك الرواد . ويفسر نجيب هذا الوضع بقوله « الواقع أن ما يربط بين هؤلاء الثلاثة أقوى مما

يفرق بينهم فقد جمعت بينهم ثورة تحررية تركزت عند طه حسين — في ذلك الوقت الذي أشير إليه في التفكير الأدبي ، وعند العقاد في التفكير السياسي والأدبي وعند سلامة موسى في التفكير العلي والإجتماعي^(١). كان المنهج الحر في التفكير هو المكسب الأساسي لجيل نجيب محفوظ من الجيل السابق عليه .

وفي الجزء الأخير من الثلاثية يسجل نجيب محفوظ ذلك اللقاء الفريد بينه وبين سلامة موسى من خلال شخصيتي أحمد شوكت وعدلى كريم (وسوف نعرف فيما بعد أن شخصية أحمد شوكت ليست إلا امتداداً رمزياً لشخصية كمال عبد الجواد كما كان يرجو ويأمل) :

« أخيراً ابتدأ أحمد إبراهيم شوكت إلى مبنى مجلة (الإنسان الجديد) بغمرة . كان المبنى يقع في مكان وسط بين محطتي الترام وكان مكوناً من دورين وبدروم ، فأدرك لأول وهلة أن الدور الأعلى مسكن كما استدل من الغسيل المعلق في شرفته ، أما الدور الأول فقد ثبتت لأفقه باسم المجلة على بابه ، وأما البدروم فقد خصص للطبعة التي رأى آلائها خلال قضبان النوافذ . وصعد درجات أربعة إلى الدور الأول ، ثم سأل أول من التقى به — وكان عاملاً يحمل بروفات — عن الأستاذ عدلى كريم صاحب المجلة ، فأشار إلى باب مغلق في نهاية صالة خالية من الأثاث حيث تراءت لأفقه رئيس التحرير ، فضى إليه وهو يلتفت فيما حو اليه عليه يحدح حاجباً ولكنه ألغى نفسه منفرداً بالباب فتردد لحظة ثم طرق برفقة حتى جاءه صوت من الداخل يقول (ادخل) ففتح الباب ودخل ، فالتقت عيناه في نهاية الحجره بعينين واسعتين تحدقان به متساثلتين من تحت حاجبين كثيفين أشدين فرد الباب وراءه وقال بصوت المعتذر :

— لا مواخذه ، دقيقة واحدة

— فقال الرجل بصوت وريق :

— تفضل

وقدم أحمد من مكتب كندست فوفه الكتب والأدوات والأوراق ، ثم سلم على الأستاذ الذي قام لاستقباله ، ثم جلس بعد أن جالس الرجل وأذن له في الجلوس .

شعر بالارتياح والزهو وهو يرنو إلى الأستاذ الكبير الذى تلقى عنه النور والعرفان فى الأعوام الثلاثة الماضية ، سواء عن مؤلفاته أو مجلته ، فراح يملأ عينيه عن الوجه الشاحب الذى وخط الشيب شعره وعلاء الكبر فلم يبق له من إمارات الفتوة إلا عينا عيمقتان تشعان بريقا نافذا . هذا أستاذه أو أبوه الروحى كما يدعوه ، وإنه الآن فى حجرة الوسى التى لا جدران لها ولكن رفوف من المكتب تمتد حاليا حتى السقف . وقال الأستاذ بلهجة المتسائل :

— أهلا وسهلا ؟

فقال أحمد بلباقة :

— جئت لأسدد الاشتراك .

ولما اطمأن إلى الأثر الطيب الذى أحدثه قوله استدرك قائلا :

— واسأل عن مصير مقالة أرسلتها إلى المجلة منذ أسبوعين .

فارتسمت على جبين الأستاذ تقطبة التذكر ثم قال :

— إنى أذكرك ، أنت أول مشترك فى مجلتى ، نعم وجئت بثلاثة مشتركين... هه ؟

إنى أذكر اسم شوكت ، وأظننى أرسلت لك خطاب شكر باسم المجلة ؟

فقال أحمد فى ارتياح ممتنا لهذا التذكر الجليل :

— جاء فى كتاب من حضرتك اعتبرتنى فيه (صديق المجلة الأول) :

— هذا حق ، إن مجلة الإنسان الجديد مجلة مبدأ ، ولا بد لها من أصدقاء مؤمنين

كى تشق طريقها فى زحمة مجلات الصور والاحتكار ، فأنت صديق المجلة ، أهلا

وسهلا ، ولكنك لم تشرفنا بالزيارة من قبل ؟

— كلا ، أنى لم أخذ البكالوريا إلا فى هذا الشهر .

فضحك الأستاذ عدلى كريم قائلا :

— أنت فاهم أن المجلة لا يزورها إلا الحاصل على البكالوريا ؟

فابتسم أحمد فى ارتباك وقال :

— كلا طبعاً ، أحنى أنى كنت صغيراً .

فقال الأستاذ جادا :

— لا يلقى بقرىء الإنسان الجديد أن يحسب العمر بالسنين ، فى بلادنا

شيوخ قد تجاوزوا الستين ولكنهم مازالوا شبانا بعقولهم ، وفيها شبان في ربيع العمل ولكنهم معمرون - منذ أكثر من ألف عام أو أكثر - بعقولهم وهذا هو داء الشرق . (ثم بلهجة أرق) وهل أرسلت إلينا مقالات من قبل ؟

- ثلاث مقالات كانت مصيرها الإهمال ، ثم مقالة أخيرة كنت أطمع في نشرها :

- عن ماذا ؟ لا تأخذني فإني أتلقى عشرات المقالات يوميا ؟

- عن رأى لوبون في التعليم وتعليق عليه .

- على أى حال ستبحث عنها في السكرتارية - الحجرة المجاورة لحجرتي وتعلم بمصيرها ...

وهم أحمد بالقيام ولكن الأستاذ عدلى أشار إليه بالاستمرار في الجلوس وهو يقول :

- المجلة اليوم في شبه أجازة ، أرجو أن تمكك معى قليلا لتحدث
فتمت أحمد بارتياح عميق :

- بكل سرور يا فندم

- قلت أنك أخذت البكالوريا هذا العام كم سنك ؟

- ستة عشر عاما .

- سن مبكرة ، حسن ، هل المجلة منتشرة في المدارس الثانوية ؟

- كلا للأسف

- أعلم هذا ، أكثرية قرائنا في الجامعة ، القراءة في مصر ملهاة رخيصة ولن
تطور حتى نؤمن بأن القراءة ضرورة حيوية ...

ثم بعد قليل من الصمت :

- وما حال التلاميذ ؟

فنظر إليه أحمد متسائلا كأنما يستزيده تفسيراً لقوله فقال الرجل :

- انى أسأل عن الناحية السياسية باعتبارها أوضح من غيرها
- الأغلبية السلخقة من التلاميذ وفديون
- ولكن ثمة كلام عن حركات جديدة ؟

— مصر الفتاة ؟ .. لا وزن لها ، فرقة تعد على الأصابع ، والأحزاب الأخرى لا أنصار لها إلا أقارب زعمائها ، وهناك قلة لا تهتم بشئون الأحزاب كافة ، وآخرون — وأنا منهم — بفضل الوفد على غيره ولكننا نطمح فيما هو أكل .. فقال الرجل بارتياح :

— هذا ما أسأل عنه ، الوفد حزب الشعب ، وهو خطوة تطويرية خطيرة وطبيعية في آن .. كان الحزب الوطنى حزبا تركيا دينيا رجعياً أما الوفد فهو مبلور القومية المصرية ومطهرها من الشوائب والخبائث إلى أنه مدرسة الوطنية والديمقراطية ، ولكن المسألة أن الوطن لا يقنع وما ينبغي له أن يقنع بهذه المدرسة ، تريد مرحلة جديدة من التطور فريد مدرسة إجتماعية ، لأن الاستقلال ليس بالغاية الأخيرة ، ولكنه الوسيلة لنيل حقوق الشعب الدستورية والاقتصادية والانسانية . فتهتف أحمد بحماس :

— ما أجمل هذا الكلام ؟

— ولكن ينبغي أن يكون الوفد نقطة البدء ، أما مصر الفتاة ، لحركة فاشستية رجعية مجرمة ، ليست دون الرجعية الدينية خطراً ، وهى ليست إلا صدى للعسكرية الألمانية والإيطالية التى تعبد القوة وتقوم على الاستبداد وتزرى القيم الانسانية والكرامة البشرية ، إن الرجعية داء مستوطنة فى الشرق كالكليرا والتيفويد فىنبغى استئصاله ..

فعاد أحمد يقول متحمساً :

— إن جماعة الإنسان الجديد . تؤمن بهذا كل الإيمان ..
فجز الرجل رأسه الكبير فى أسف وهو يقول :
— ولذلك فالجملة هدف الرجعيين من كافة النحل ، إنهم يرموننى بإفساد الشباب ؟

— كما أنهموا سقراط من قبل ..

فانقسم الأستاذ عدلى كريم فى إرتياح وقال :

— وما وجهتك ؟ أعنى أى كلية تقصد ؟

— الآداب ..

— فاعتدل الأستاذ فى جلسته وقال :

— الآداب وسيلة من وسائل التحرير الكبرى ، ولكنه قد يكون وسيلة للرجعية فاعرف سبيلك ، فن الأزهر ودار العلوم خرجت آداب مرضية عملت أجيالا على تجميد العقل وقتل الروح ، ومهما يكن من أمر — ولا تدهش أن يصارك بهذا رأى رجل معدود فى الآداب — فالعلم أساس الحياة الحديثة ، ينبغى أن ندرس العلوم وأن نقشع بالعقلية العلمية . الجاهل بالعلم ليس من سكان القرن العشرين ولو كان عبقرى ، وعلى الآداب أن ينالوا حظهم منه . لم يعد العلم وقفا على العلماء ، أجل لهؤلاء التصنع والتعمق والبحث والكشف ، ولكن على كل مثقف أن يضئ نفسه بنوره وأن يعتنق مبادئه ومناهجه ويتمحلى بأسلوبه ، ينبغى أن يحمل العلم محل الكهانة والدين فى العالم القديم ..

فقال أحمد مؤمنا على قول أستاذه :

— ولذلك كانت رسالة (الانسان الجديد) هى تطوير المجتمع على أساس

على ..

فقال عدلى كريم باهتمام :

— أجل ، على كل منا أن يقوم بواجبه ، ولو وجد نفسه وحيدا فى الميدان ..

فهر أحمد رأسه موافقا فعاد الآخر يقول :

— لإدرس الآداب كما تشاء ، وأعنى بعقلك أكثر مما تنفى بالمحفوظات ، ولا

تنس العلم الحديث ، ولا يجب أن تخلو مكتبتك — إلى جانب شكسبير وشوبنهاور — من كونت وداروين وفرويد وماركس وأنجلز ، لتسكن لك حاسة أهل الدين ولكن ينبغى أن نذكر أن لكل عصر أنبياءه ، وأن أنبياء هذا العصر هم العلماء .

من اليسير بالطبع أن نطابق بين عدلى كريم وسلامه موسى كشخصية واحدة

عبرت فى الرواية عن ذلك اللقاء التاريخى بين جيل نجيب محفوظ ، وأكثر التيارات

الفكرية قدماً في جيل الطليعة . ذلك أننا نستطيع أن نثر على آراء عدلى كريم مبعثرة في كتابات سلامه موسى، وكان الفنان بارعاً في تركيزها خلال هذا الحوار الهام . فالإنسان الجديد هي المجلة الجديدة التي أصدرها سلامة منذ عام ١٩٢٩ من منزله بحارة جواد بالفجالة .

وإذا سلمنا بأن عدلى كريم هو سلامه موسى من المقارنة الموضوعية التي تطابق بين آراء الشخصية في الرواية وآرائها في الواقع ، ثم أضفنا إلى عامل المطابقة اعتراف كل من الطرفين بصدق هذه المطابقة ، إعترف سلامه موسى بذلك اللقاء في إحدى يومياته فور حصول نجيب محفوظ على جائزة الدولة في الأدب ، واعترف به نجيب محفوظ مرتين : الأولى في تحقيق أجرى معه تحت عنوان «عصر حياتي» ، بمجلة الإذاعة والأخرى في تحقيق كبير أجراه معه فؤاد ديارة بمجلة الكاتب ، .

إذا سلمنا بهذه المطابقة بعد ذلك ، فسوف نضيف مرة أخرى تاريخ ذلك اللقاء الذي تم عند حصول نجيب محفوظ على البكالوريا عام ١٩٢٠ ، وبالتالي فإن شخصية أحمد شوك في اللقاء الفني لم تكن سوى شخصية نجيب محفوظ الذي استبدل أحمد بكال عبد الجواد في تصوير ذلك اللقاء لأهداف نستكمل بحثها الآن.

ولكن إذا تصفحنا السطور التالية للقاء وعرفنا أن أحمد كان يرسل المقالات إلى الإنسان الجديد ، وأن له مقالا سينشر في عدد قريب ، ثم عدنا إلى كمال عبد الجواد في قصر الشوق لنعرف أن مقالا ظهر له في إحدى المجلات يتحدث عن نظرية دازوين وأشياء أخرى استوقفت أباه وأصدقائه . . لو فعلنا ذلك تمسكنا من الظفر بنقطة التحول التاريخية في حياة كل من كمال عبد الجواد ونجيب محفوظ على السواء .

لقد رافق هذا التحول الخطير مجموعة من الظروف الهامة . فلقد أحب كمال عبد الجواد شقيقة صديقه حسين شداد بكل إخلاصه الرومانسى . وكانت الفتاة تجسيدا لكافة القيم التي تحملها طبقتها الاجتماعية . وكان مظهرها الخارجي متلائما مع المزاج الرومانسى لكمال ، فهي فتاة باريسية على درجة عالية من الرقة والأناقة لا تشبه في شيء بنات بين القصرين وقصر الشوق . كان في شك من أنها تأكل الطعام كسائر البشر ، ولم يمن النفس يوما بالزواج منها لأن الشهوة عنده

غريزة حقيرة ، ومعبودته أحد ملائكة السماء هبطت على الأرض تنازلاً . ولعلها لا تخلو كذلك من تعال لا يمكن أن يبرره فارق السن وحده إذ لم تكن تكبره إلا بعامين على أكثر تقدير . . والحق أن هذه العبارة . وحدها تربط بين غرام كال البكر وغرام نجيب البكر ربطاً عميقاً . فلقد أحب نجيب في مستهل حياته وهو ما يزل فتى رومانسيا فتاة تكبره في السن ، وتقطن في الجناح الارستقراطي من العباسية ، أما هو فكان يقيم في الجناح الشعبي ، وانتهت قصة غرامه الأولى بالطبع نهاية رومانسية حزينة إلا لأن الفتاة ثرية كما صورها في الرواية ، وإنما لكونه لم يكن قد شب عن الطوق بعد بحيث يسمح له بالزواج . وفي هذه النقطة أود أن أقول بأن غرامنا البكر يترك في وجداننا عادة ذكريات لا سبيل إلى نسيانها . ولعل هذا السبب هو الذي يبرر لنا تعدد صور الحب الأول في أفاصيص نجيب محفوظ الأولى ، ورويته الرومانسية للآسى العاطفية في بعض رواياته المبكرة .

غير أن الجدير بالملاحظة هنا ، هو استبداله عايدة شداد التي تنوب عن طبقة كاملة بالفتاة التي لم تكن تمثل له حينذاك إلا استحالة الزواج المبكر بغض النظر عن الظروف الاقتصادية وظروف السن والفارق الطبقي . ولكن نجيب محفوظ الفنان الذي لا يؤرخ للماضي ، وإنما يجسد « قضية فكرية » جعل من علاقة الحب بديلاً موضوعياً لمجموعة القيم التي يشور عليها فيما بعد . فقد كانت عايدة من أسرة تمت بصلة قرابة إلى البسكوات والباشوات وأولى الأمر ، وكان مركزها الاجتماعي وتربيتها الفرنسية يعطيها الحق في لقاء أصدقاء أسيحها حسين . وينتمى هؤلاء الأصدقاء بطبيعة الحال إلى نفس الطبقة الاجتماعية التي تنتمي هي إليها . وقد أحب فيها كال مظاهر المرأة الحرة التي يفتقدها في بيئته التي ينحيم عليها أحد الآباء الألهة الذين يرددون « الأنا » ، بين كل شهيق وزفير . كانت تقرأ الكتب وتناقش الأصدقاء وترتدى الثياب الأوروبية المصرية . ومن أعماق التناقض الحاد في داخله بين القيم السائدة على وجدانه ، وعلاقاته الاجتماعية الجديدة مع أولئك الأصدقاء وغيرهم من يلتقي بهم هنا وهناك ، أحس نحوها بعاطفة بعيدة عن برودة العقل ، قريبة من قداسة القيم الموروثة . فإذا كان الأب هو « الأنا الوحيدة » في البيت ، فإن عايدة هي « المعبودة الوحيدة » خارجه . فالاستبداد الأبوي في الأسرة ، والظلمانيان

العاطفي في الحب ، هما نتائج المطلقات الرومانسية في حياة المراقب الممزقة بين القيم الاصلية والعلاقات الرجوازية بحيث تصبح هذه المطلقات هي الحماية الشكلية من هذا الترقق ، هي الضاد المؤقت للجرح .. فبواسطتها يتجاوز كمال مشكلات المرأة والمجتمع ، بالحب السواوي والفكر المجرد والانتماء إلى حزب الوفد والزعيم المقدس سعد . التفتاني في الحب والوطنية كلاهما ، يبلغ به ذروة التواءم الشكلى بين التناقضات الاصلية في تكوينه الرومانسى .

ومنذ البداية يهديننا نجيب محفوظ مفتاح التعمق في فهم تلك العلاقة بين كمال وعائده . فعندها كان يصارع أبناء الأحزاب المعادية للشعب ، وعندها كان يتطلع إلى حياة أسى من الحياة التي يديرشها ، وعندها تضخمت حساسيته الشديدة إزاء مواطن النقص في تكوينه العضوى ، فما أن أشارت إلى أنفه العظيم إشارة سريرة حتى بات ليلته يتحسس هذا الأنف يديه وخياله ومرآته وكل خلجة في أعصابه . وعندها ، أحس بأن ألوهيتها ترادف ألوهية الأب ، بل هما اختلاطا في « أنا » واحدة تتحكم في مجموع القيم التي يسير على هديها في هذا العالم . وفي نفس الوقت كانت تطلعه خطرات الشك بين الحين والآخر في كتب الفلسفة والاجتماع التي يقرأها . وكانت هناك الصدمات الباكورة التي طلعت خياله الغض عن الحسين . ولكن الصدمة الهائلة التي أعلنت بداية التحول التاريخي في حياته كانت تحفرها قصة الحب المذهل التي قالت له نهايتها أنه ضحية اعتداء منكر تأمر به عليه القدر وقانون الوراثة ونظام الطبقات وعائده وحسن سليم وقوة خفية غامضة لم يشأ أن يسميها . وعلى التو تصور جثته تهذف بها الأمواج إلى الشاطئ . وقد امتص البحر الريب جماها ونبلها ، ولنعترف بعد هذا كله بأن الملل يطوق الكائنات وأن السعادة ربما كانت وراء الموت ، وبأن قاطرة الحياة تسير وأن محطة الموت في الطريق على أى حال . . . اعترف لها بحبه . ولكن معذرة ، فقد سبقه حسن سليم إلى الفوز الطبيعي . بها فهو ابن أحد القضاة من طبقتها ، وهى ما كانت تنظر إليه إلا لتغرى حسن بسرعة الزواج منها . . . هذا شيء طبيعي للغاية ، أن تزوج عائده من حسن . ولكن كيف يصبح هذا الشيء طبيعياً بالنسبة ؟ هنا يحدث الخلل النفسى والتفكك الروحى ، وتسمى شخصيته نهياً لصراع حاد لا يهدأ .

جمل الفنان من الصراع الطبقي عاملاً حاسماً في النهاية المأساوية لقصة الحب .

ولكنها تحمل في الواقع دلالة أكثر أهمية من الناحيتين الفنية والفكرية .

ذلك أن عايذة كانت تمثل له مجموعة من القيم التي أتاحت لعينييه مدى معيناً من الرؤية ، لجاءت نهاية القصة تحطم هذه المجموعة من القيم الرومانسية في جوهرها ، وتوسع مجال رؤيته وتزيده عمقاً . ومن الزاوية الفنية كانت قصة عايذة مقدمة ضرورية للوجه الآخر من هذا التحول التاريخي في حياته ، ومن عجب أنه وجد في الحياة السياسية صورة مبكرة لحياته ، فكان يطالع أنباءها في الصحف وكأنما يطالع مواقف مما مر به في بين القصرين أو العباسية . هذا سعد زغول — مثله هو — شبه سجين وهدف للطعنات الباغية والحملات الظالمة والحياة الأصدقاء وغدرهم وكلاهما — هو ، وسعد — يكابدان أحزاناً من اتصالهما بأناس علوا بأرستقراطيتهم وسفلوا بفعا لهم ، تقمص شخص الزعيم في كدره كما تقمص حال الوطن في قهره ، وكان يلاقى الموقف السياسي وموقفه الشخصي بعاطفة واحدة وانفعال واحد . فكأنما كان يعنى نفسه وهو يقول عن سعد زغول : أتلقى هذه المعاملة الظالمة بهذا الرجل المخلص ؟ وكأنما كان يعنى حسن سليم وهو يقول عن زبور : خان الأمانة واستحل القبيح في سبيل الاستيلاء على الحكومة . وكأنما كان يعنى عايذة وهو يقول عن مصر : هل تخلصت عن رجلها الأمين وهو يذود عن حقوقها ؟ كان هذا التزاوج الحميم بين حبه لعايذة وحبه للشعب تأكيداً ملحاً من جانب الفنان بأن الانتماء في حياة ذلك الجيل هو قد مر المرحلة الحضارية المتخلفة والتقاليد غير الديمقراطية في أسلوب الحكم ، حيث أن الانتماء هو الكفاح من أجل الحصول على القدر الأدنى من الحرية . ومن ناحية أخرى كان ثمة تزاوج مماثل بين مأساة الحب والرغبة الحادة في الانتماء ، ولم أعد من سكان هذا الكوكب ، غريب أنا وينبئني أن أحيا حياة الغرباء . تردنا هذه النقطة إلى بداية حديثنا عن ذلك المقال الذي قرأه أبوه وأصدقائه لجن أبوه وتفسكه أصدقائه . كان المقال شرحاً وافية لنظرية داروين في تطور الأحياء . وكانت تعلن في جرأة عجيبة أن صاحبها لا يقيم وزناً كبيراً لما يقال عن أسطورة آدم وحواء . وبالرغم من أنه سبق أن نشر في إحدى المجلات بعض التأملات الفلسفية والأانات العاطفية ، إلا أن خطورة هذا المقال تنبع من المعركة الجهنمية التي شبت في صدره ، وكاد عقله يحترق في أتونها ، بالأمس ناضل نفسه وعقيدته وربه نضالاً عنيفاً أعيا روحه وجسده

واليوم عليه أن يناضل أباه ، غير أنه كان في الجولة الأولى معذباً محموماً ، أما في هذه الجولة فهو خائف مرتعب ، إن الله قد يؤجل عقابه ، أما أبوه فشمسته التمجيل بالعقاب ، و د لم يكن دون أبيه انزعاجاً ولم يعض له جفن ليلتها حتى الصباح ، وتقلب في الفراش متسائلاً عن آدم والخالق والقرآن ، وقال لنفسه مرة وعشراً : القرآن إما أن يكون حقاً كله أو لا يكون قرآنًا . إنك تحمل على لأنك لم تدر بعذابي ، لو لم أكن قد اعتدت العذاب وألفته لأدركني الموت بتلك الليلة . . كان قلبه مضطرباً بالآلام ، ألم الحب الخائب وألم الشك وألم العقيدة المتحطية ، « إن الموقف الرهيب بين الدين والعلم أحرقتك ، ولكن كيف يسع قائل أن يتنكر للعلم ؟ ... مأساة الحب إذن هي المقدمة التمهيدية لمأساة القيم المنهارة ، وكلاهما يرافق المرحلة السياسية البشعة في تاريخنا الحديث منذ بدأت إرهابات أزمة الرأسمالية الكبرى على النطاق العالمي ، وبدأت أظافر الاستعمار والرجعية المحلية تفتال حريات الشعب الديموقراطية . تلك الأحداث التي يصفها كمال بأنها « كلكت زماننا بالسواد » ... واستجاب كمال تلقائياً للخمر والمغامرة لا دين ولا عايدة ولا أمل ، فليكن الموت . كلا ، هناك شيء آخر قبل الموت ، هناك ذلك الوجه الآخر للتحول ، كان الوجه الأول هو عايدة ، المعادل الوجداني لفكرة الصراع الطبقي ، وكان الوجه الآخر هو أحمد عبد الجواد الأب الاله المعادل الوجداني لفكرة القيم . فقد ظلت ألوهية الأب على عرشها مترتبة في ارتياح إلى أن اكتشف ياسين — أحد أخوة كمال — جانباً خافياً من حياة أبيه . اكتشفه صدفة في بيت زبيدة العالمة وهو يضرب بالدف ويهرج مع نخبة من الأصدقاء كأي رجل خلق للجنون والمذلات لأشياء أخرى . وبينما يخاطب ياسين أباه من الداخل « اليوم عيد ميلادك في قلبي ، نلح القسمات النهائية في تحول كمال التاريخي وهو يستقبل الخبر الغريب قائلاً : هل ثمة حقيق وغير حقيق ؟؟ معلقة الواقع بما في رؤوسنا ما قيمة التاريخ ؟ ما العلاقة بين عايدة المعبودة وعائدة الحبلى ؟ أنا نفسي ما أنا ؟ . إلى أن يقول د ومع ذلك فالصادقة وحدها هي التي عرفتك بحقيقة الرجل ، والمصادفة هي التي لعبت في حياتك أخطر الأدوار . لو لم أصادف ياسين في الدرب لما انتشعت عن صيني غشاوة الجهل ، لو لم يجذبني ياسين على جهله إلى القراءة لكنت اليوم في مدرسة الطب كما تمنى أبي ، لو التحقت بالسعيدية ما عرفت عايدة ، ولو لم أعرف

عائدة لكنت إنساناً غير الإنسان ولكان الكون غير الكون ، ثم يحلو للبعض أن يعيب على داروين اعتياده على المصادفة في تفسير مذهبه .

وبعضه لنا نقطة التحول في حياة كمال عبد الجواد المرادفة لحياة نجيب محفوظ ذلك المقال المنشور بالمجلة الجديدة في أكتوبر عام ١٩٣٠ بقلم نجيب محفوظ تحت عنوان « احتضار معتقدات وتولد معتقدات » حيث يقول إن الإنسان بطبعه وبحكم العاطفة الدينية التي تملأ جوانب نفسه يتشوق دائماً لمعتقد يسلم إليه نفسه وإيمانه ولهذا نجد المذاهب الاجتماعية والآراء السياسية ويبدل في سبيلها من نفسه ما كان يبذله سلفه القديم في سبيل الله أو قيصر . إلى أن قال بوضوح : « ولو أردنا أن نتبنا بالمذهب الذي سوف يكون له الفوز من بين المذاهب لقلنا — أو لأحبينا أن نقول — بأنه مذهب الاشتراكية » ، ومعنى ذلك أن نجيب محفوظ في ذلك الوقت على وجه التحديد كان قد اتخذ موقفاً محدداً من مسائل عدة على رأسها جميعاً تقف مسألة القيم . فهو يرفض أولاً مجموعة من القيم ويستضيف ثانياً — وفي نفس اللحظة — مجموعة أخرى جديدة من القيم . أى أن الرفض هنا جزء لا ينفصل عن الائتلاء . ولا ريب أن اشتراكية نجيب حينذاك ليست هي الاشتراكية العلمية الحقة لأن هذه يمنح إليها المنتسب إلى اليسار بصورة إيجابية كاملة غير متأزمة ، أما اشتراكية كمال فهي مستقاة من فانية سلامة موسى أكثر من اعتمادها على كارل ماركس . غير أنها تفصح عن اتجاه نحو العلم ومفاهيم العدل الاجتماعي التي كانت تغمر عقول المثقفين المصريين في ثلاثينيات هذا القرن على ضوء اتجاهات أوجست كومت ودور كايم . بالإضافة إلى ذلك التيار الفكري القادم مع أبحاث فرويد في علم النفس وبرجسون في الفلسفة وكارل في العلم .. هذه الأبحاث التي فتحت نوافذ عقولنا على معاني جديدة عن الحتمية والاحتمال واللاوعي وغيرها مما جعل أعضاء المعرفة تركز أشعتها على دور « العقل » من ناحية ، و « تقييم الأشياء » من ناحية أخرى . هذا الموقف من القيم نسكتشف آثاره عند كمال عبد الجواد في محاولته صياغة نظرية علمية « يمكن الاعتماد عليها » في إنشاء فلسفة عامة للوجود . ذلك أنه أصبح « يفكر » في ميلاده بعقل جديد ، عقل فد عب من منهل الفلسفة المادية حتى ألم في شهرين بما تحض عنه تفكير الإنسانية في قرن من الزمان ، وأيضاً « فالجهد في سبيل ربط مصر المتأخرة

بركب الإنسانية عمل نبيل وإنساني كذلك . هذا الموقف الجديد من القيم يستلزم تغييراً جذرياً في نظرة كمال إلى النقاط الأساسية في حياته : الزواج ، الأب ، المسألة الوطنية ، الدين ، الفكر ، وما إليها من الأمور التي تعتبر محركا مباشراً لتحوله الجديد .

أما الزواج فقد سبق له أن رفضه رفضاً رومانسياً لفصله العلاقة بين الزواج والحب وتساميه بالحب إلى درجة ملائكية لا تهوى به إلى حضيض الزواج . وكانت عائدة هي الحب والحب هو عائدة ، وكلاهما يرادف السماء والألوهية والعبادة . لذلك كانت الشهوة الجنسية لديه غريزة حقيرة ، أما الآن فهو يرى أن دعايدة ذهبى فيجب أن أخلق عائدة أخرى بكل ما ترمز إليه من معان ، وبعد أن كان يرفض لقاء تحت القبر مع نرجس وقر وفؤاد الخراوى ، أمست الخمر وبيوت الدعارة هي ملجأ الوحيد ، وأما الأب « فليترك لم تضن علينا بصدقتك ، ولكن لست وحدك الذى تغيرت فكرته ، الله نفسه لم يعد الله الذى عبدته قديماً » ثم يهتف من أعماقه ليسقط الأب المستبد . و « الإيمان بالله هو الذى جعل من الموت قضاء وحكمه يبعثان على الحيرة ، وهو ليس فى الحقيقة إلا نوعاً من العبت . » والأسرة يجب إلغاؤها ، وأن تزول الأبوة والأمومة بل هبنى وطننا بلا تاريخ وحياة بلا ماضى ، « والحريه مهمما يكن من أمر فسامقت ماحييت الأسر وأعشق الحريه المطلقة ، » « أريد عالماً يعيش فيه الإنسان حراً بلا خوف ولا إكراه ، » وأما الدين فإن « أقدم الآثار المتخلفة على وجه الأرض أو فى باطنها معابد وحقى اليوم لا تخلو منها مكان ففى يشب الإنسان عن طوفه ويعتمد على نفسه ، وذكر كيف انجلى قبر الحسين عن أول مأساة فى حياته ، ثم كيف تتابعبت المأسى بعد ذلك غير مبقية على حب أو عقيدة أو صداقة ، وكيف أنه رغم ذلك كله لا يزال واقفاً على قدمه ، يرونو إلى الحقيقة رنو العابد ، غير آبه لطعنات الألم ، مؤثراً - الفلق الحى على الطمأنينة الخاملة ، ويقظة السهاد على راحة النوم والطريق إلى نسيان كل شئ . إذا كان ثمة سبيل إلى النسيان فهو تحليل الحب إلى عناصره الأولية ، والانشغال بهوم كبرى ، والشراب والجنس والفلسفة جميعاً . »

ومع هذا سيبقى ذلك الأنف العظيم فى الوجه الضيق « كجندى انجليزى فى

حلقة ذكر ، يشير بصورة دائمة إلى مركب النقص الخطير في حياة كمال . فهو العلامة الوحيدة التي تذكر بما أسماه استبداد أبيه قبل أن يولد ، وكذلك استبداد معبودته به بعد أن ولد . وإذا كانت ثورته على الأب الإله من جهة ، وعائدة المعبودة من جهة أخرى ، قد تحولت به وجهة أخرى لاتخضع للقيم السطحية التي تقاس بها مظاهر الحياة ، فإن ذلك الأنف الضخم يظل بعد ذلك كله رمزاً كبيراً إلى إحساس كمال بالنقص لإزاء الكثير من مظاهر هذه الحياة . وهذا هو منهج نجيب محفوظ في التفكير الغنى حين يمسد إحدى المشكلات الفكرية أو الأزمات العقلية في إطار عاطفي يمز المشاعر ، ثم يتسرب من القالب الوجداني في هدوء إلى الهدف الفكري مباشرة .

والحق أن هذه الصورة للانقلاب الخطير الذي حدث في حياة كمال عبد الجواد كشخصية فنية ، وفي حياة نجيب محفوظ الواقعية (من ناحية الأزمة في جوهرها لاني إطارها الخارجي الذي تضمن قصة الحب والأب والحسين) لا يمكن تصديقها بإحدى خانات الفكر التقليدية . فهي لا تشكل خطأ ماركسياً حاسماً ولا تميل إلى أحد خطوط الفكر اليميني على الإطلاق ، ذلك أن الثقافة المستوردة التي أسهمت بصورة جديدة في الانقلاب ، يمكن تمثيلها ، أما معاناتها فلا تتم إلا من خلال المشاركة في إبداعها . والتمثل العقلي واللامعناه يخلقان التناقض بين الاقتناع المجرد عن السلوك الواقعي ، فالانقسام في شخصيتنا بين منطقها العقلي وسلوكها العملي . وأضيف أن الانتماء في الشرق العربي يتم بغية الحصول على الحد الأدنى من الحرية ، بينما الانتماء في الغرب يتم بهدف حماية ما تحقق للاستمرارية من حرية ، والانتماء في ذاته مبالغة في تصور حرية الفرد تصل بهذا الفرد إلى الشلل التام . أما في الشرق العربي فالمبالغة لاتحدث من جانب المثقفين في الأغلب ، وإنما يظهر أثرها في تضخم انتصارات أعداء الحرية والديموقراطية الذين يقتلوننا بلا هوادة . وإذا كان العامل ينتمي إلى قضيته الواضحة بلا عقد فإن المثقف البرجوازي يرتبط بهذه القضية عن طريق الفكر ، أي أنه ينتمي إلى قضية ما بالتبني لاعتنا أصالة طبقية . من هنا لا يستشعر العامل أزمة داخلية عميقة إذا غابت الديمقراطية . أما المثقف الذي يرتبط أساساً بالفكر ، فإنه يتأزم أشد التأزم . ومع ذلك فإن المثقف البرجوازي المنتمي إلى

اليسار بصورة إيجابية كاملة ، تحل له عملية الالتواء الإيجابي نفسها الكثير من جوانب الأزمة .

ويختلف الوضع اختلافا كبيرا عند المثقف البرجوازي الذي لا يرتفع انتباهه إلى المستوى الثوري ولا يهبط إلى مستوى البسين الرجعي ، ولكنه يظل « تعبيراً جامداً ، عن شريحته الاجتماعية في صورتها المتكاملة ، أى في ذبذبتها وتمزقها بلا توقف عن الغليان . لا يقال إذن عما يحسه من قلق وشك وبلبلة أنها رواسب برجوازية ، لأنه في واقع الأمر لم يتخل لحظة واحدة عن تكوينه البرجوازي بكل ما يشتمل عليه من حيرة وتمزق ، ولكنه لا يتخل أيضاً لحظة واحدة عن الوقوف إلى جانب التقدم الاجتماعي ، وإن ظل وقوفاً سلبياً في كثير من الأحيان يعبر عنه الالتواء إلى حزب الوفد في معظم مراحل تطوره مهما شاب هذا الحزب من انحرافات عن مصالح الشعب في بعض هذه المراحل . كما يعبر عنه اتخاذ الكتابات الفكرية وسيلة وحيدة للتغيير دون الانخراط الفعلي في العمل السياسي . . ولعل الانحياز المطلق إلى حزب الوفد هو انحياز تاريخي لا أكثر ، بمعنى أنه انحياز إلى تلك المبادئ الأولى العزيزة التي نادى بها الوفد أثناء الثورة كالاستقلال والديموقراطية . ولعل الديموقراطية بالذات هي المطلب الأساسي عند المثقف البرجوازي المتجه مع رياح الفكر إلى أهداف تعادى التخلف الحضاري المرير . ينبغي أن نضيف إلى معالم الأزمة طبيعة المقومات الخاصة بالمتنمي اليساري في بلادنا إبان تلك الفترة فقد ظلت الحركة اليسارية نهبا للتفكك النظري والتنظيمي أمداً طويلاً ، في الوقت الذي نشطت فيه كل من مصر الفتاة والإخوان المسلمين نشاطاً رهيباً ، فكان من المستحيل أن تتضح الرؤية أمام المتنمى المازوم بل كان من الطبيعي أن يفرض أحماض القلق والشك والتردد من أعماق تكوينه الممزق ، المحاط بتلك الظروف البشعة .

يقول الدكتور عبد المنعم المليجي في كتابه حول « تطور الشعور الديني عند الطفل والمراهق » : « إن الفرد لا يتخل عن عقائده بمجرد أن تغزو الأفكار الحرة ذهنه ، لأن دوافع في أعماق نفسه تعرقل تحرره الديني ، ورغبات فيها تشبعها تلك العقائد ، وليس من اليسير التضحية بها لإرضاء مطالب عقلية على سطح

الحياة النفسية ، ولأن المسألة ليست استبدال شيء بآخر، إنما هي تحول كلى للنفس برمتها من اتجاه إلى اتجاه مغاير . . إلى أن يقول « نستطيع أن نقرر إذن أن الانقلاب الدينى ليس حادثاً بسيطاً طارئاً كاهتداء عقلى مفاجئ . ، إنما هو تحول عام فى الشخصية (١) » . ويقول بول هازارد فى كتابه حول « أزمة الضمير الأوروبى » أن المقارنة بين الأخلاق والمبادئ والفلسفات والأديان تصل بنا إلى معنى النسبية والمعارضسة والشك ، وأن التاريخ كله لم يكن إلا شكاً مستمراً (٢) .

والشك فى حياة كمال عبد الجواد هو المحور الذى تدور حوله أحداث الجزء الأخير من الثلاثية . وهو الوليد الشرعى الأول لنقطة التحول التاريخية فى حياة كمال . وهو ربيب الانشطار الحاد فى شخصيته . وجماعات « السكرية » تجسماً موضوعياً لهذا الانقسام فى الشخصية . لم يعد الانقسام قاصراً على تلك الهوة العميقة الفاصلة بين العقل والسلوك . أصبح ثمة انقسام فى العقل ، وانقسام مماثل فى السلوك يتوجها انقسام أكبر بين العقل والسلوك . وتبدأ أحداث السكرية عام ١٩٣٥ أى بعد مرور ثمانى سنوات على أحداث قصر الشوق ، فنستقبل كمال عبد الجواد المفكر الذى ينشر مقالاته الفلسفية بمجلة « الفكر » بغير أجر . والمقال الذى تشير إليه بداية أحداث الرواية عن البراجماتيزم . ولن نثعب كثيراً حين نعرف أن مجلة الفكر هذه هى مجلة « المعرفة » التى كان يكتب فيها نجيب محفوظ آنذاك . ويكاد نجيب أن يسمى صاحبها باسمه الحقيقى حين دعاه عبدالعزير الأسير على ، وهو فى واقع الحياة عبد العزيز الإسلامبولى . هذه الحقيقة شديدة الأهمية فى تتبع المقارنة بين الشخصية فى الفن ، والشخصية فى الواقع . فنجيب محفوظ كتب فعلاً فى عدد سبتمبر عام ١٩٣٤ من المجلة الجديدة مقالا تحت عنوان « البراجماتيزم أو الفلسفة العملية » . والتلاعب بالسنين أو أسماء المجلات ليس إلا من دواعى الفن التى لا تقوم برهاناً على منافاة الفن للحقيقة واقعية ، بل ربما أكدت بغير أن يقصد الفنان اتجاه هذه الحقيقة وواقعيته . ثم نقرأ له بحثاً آخر تحت عنوان « الله ،

(١) مطبوعات جماعة علم النفس — نشر دار المعارف .

(٢) الطبعة العربية عن دار الكاتب المصرى - ١٩٤٧ .

في نفس المجلة بعدد يناير ومارس عام ١٩٣٦ وبحيث آخر عن «السيكولوجية واتجاهاتها وطرقها القديمة والحديثة» في عدد مارس ١٩٣٥ . وينطبق على هذه المقالات وغيرها ما قاله كمال عبد الجواد من أنها فلسفات قديمة وحديثة تنفذ أحياناً العقائد والأخلاق ولكنها في النهاية ليست إلا استعراضاً محايداً في معظمه لتيارات الفكر الغربي المعاصر له وقتئذ .

والاستعراض المحايد لتيارات الفكر هو المظهر الخارجي للشك الذي تسلسل إلى حياة كمال كلها . والشك يغرس في أعماقه بذور الإحساس بالعبث واللاجدوى . والواقع يفرض عليه الاتيئة إلى الحياة بأن يضني عليها معنى ما . لهذا كان الانقسام الأول في شخصية كمال هو الانقسام العقلي . واستخدم الفنان في تجسيد هذا الانقسام رمزاً شديداً إلى الحياة بأبعاد المعركة . وكان تقسيمه للرواية الكبيرة إلى ثلاثة أجزاء بمثابة المنهج التعبيري الدال على هذا الرمز . فربما لا نستطيع أن نقارن بين أحمد عبد الجواد وبين أبناء جيله الواقعي ولكنه بلا ريب كان يحمل في تكوينه معظم ملامح العصر خلال القيم بكل ما تحتويه من تناقضات . فهو يمثل سطوة القيم الإقطاعية المستبددة كما يمثل في نفس الوقت تحلل هذه القيم من الداخل . وهذا ما ترمى «بين القصرين» إلى تجسيده ، وما الإطار التاريخي الذي يضمها إلا التبرير الزمني لوجود هذه القيم . أما في قصر الشوق فهناك عابدة تمثل القيم البرجوازية بكل ما تشتمل عليه أيضاً من تناقضات . فهي عنوان الحرية والثقافة والرقى، كما أنها عنوان السطحية وتبادل المنفعة . والوجه الآخر من صورة قصر الشوق هو كمال عبد الجواد الذي يمثل الشك في قيم الأب الإله وقيم عابدة المعبودة على السواء . ويحيى أحمد شوكت في «السكرية» كل «عقلي» لجليل المأساة الحضارية، بالاتيئة إلى اليسار بصورة إيجابية كاملة غير متأزمة . أى أن أحمد شوكت في واقع الأمر ليس شخصية روائية بالمعنى الفني الدقيق ، وإنما هو مجرد حيلة فنية لحلم اليقظة الذي يجسد الحل لازمة كمال . نستدل ذلك من التصور الرومانسي للناضل اليساري في بلادنا فهو — أحمد شوكت أو سوسن — نموذجي في كل تصرفاته ، يستوحى سلوكه في أدق جزئيات حياته اليومية من تعاليم ماركس وإنجلز . وليست هذه هي الشخصية الحية بتناقضاتها مع نفسها ومع الواقع ومع الفكر .

أما إذا ألغينا تصورنا الرومانسى لشخصية أحمد ، فإننا حينئذ نتعرف على سماته الرامزة إلى الجوانب الفنى من شخصية كمال ، الجانب الذى يفرض عليه صراعا لا يكل ، الجانب الذى يقسم شخصيته العقلية من الداخل إلى قسمين متنازعين بضراوة تجعله يقول « أنا الحائر إلى الأبد » . فأحمد شوكت فى الحقيقة هو الوجه الآخر لكمال عبد الجواد ، هو الحلم والأمنية ، هو الامتداد المثال الذى يرجوه ، ولهذا لاندعش أن يسجل نجيب محفوظ لقاءه بسلامة موسى من خلال شخصية أحمد شوكت ، فليس هذا خلطاً على الإطلاق ، وإنما هو الإحساس العميق بالمرارة بأن كمال يمثل فى الواقع ، وأحمد يمثل فى الحلم ، فإذا اختلط الواقع بالحلم فليس لنا أن تهم سوى هذا التمزق المتنازع فى الشخصية المنقسمة على نفسها التى تجسد أول بطولة تراجيدية فى الرواية المصرية . فبينما كان المفروض أن يولد البطل التراجيدى فى الأدب المصرى على خشبة المسرح حيث يتوفر له البناء الدرامى الأكثر تجسيدا لطبيعته من البناء الروائى.. نرى أن الاضطراب العظيم الذى رافق النهضة الأدبية فى بلادنا كجموعة من التفاعلات بين واقعنا المحلى والحضارة الغربية ، لم يتح لكتاب المسرح عندنا فرصة الاهتداء إلى معنى البطولة التراجيدية أولا ، فالاهتداء إلى بطل العصر فى مرحلتهم الحضارية ثانياً ، حتى يمكنهم تقديم البطل التراجيدى المصرى الذى طال اختفاؤه منذ أيام الإله المعذب أوزوريس إلى العصر الحديث . ولهذا كان نجيب محفوظ موفقا إلى أبعد حد حين وضع كلتا يديه على سمات البطل المعذب فى جيله ، ثم استلماح أن يصوغ مأساته فى ثلاثيته الروائية .

ولو أننا نظرنا إلى الثلاثية على ضوء المفهوم الكلاسيكى فالرومانسى للبطولة التراجيدية ، لاستطعنا أن نلتقط أبعاد القضية الفكرية الكبيرة التى تحتجزها هذه البطولة ولاستبعدنا نهائياً الفكرة القائلة بأن الفنان يؤرخ للجمتمع المصرى أو أنه قام بعملية مسح اجتماعى .

انقسام الشخصية هو محور بطولة كمال التراجيدية . والفنان لا يغير منهجه فى التفكير الفنى على طول الثلاثية . فبينما تمثل « بين القصرين » ألوهية الأب المتربع على عرش القيم السائدة وتحللها ، وتمثل « قصر الشوق » بداية التمزق الضخم بين هذه القيم والعلاقات الاجتماعية الجديدة ، فإن « السكرية » هى

الأكبر في كل من العقلية والسلوك في الشخصية الواحدة . أحمد شوكت ورياض قلندس يجسدان الجانب العقلي المرتبط باليسار الإيجابي المتسكامل فكرياً (أحمد) ، والمرتبط بالأدب والفن تعبيرياً (قلندس) ... ذلك أن الصراع العقلي الذي نشب في أعماق كمال ، كان صراعاً متعدد الأبعاد . فهو أولاً صراع بين الاتهام والقدري ، الأصيل ، والشك الطارىء ، وهو ثانياً صراع بين اتخاذ الفلسفة أو الأدب غاية كبرى للحياة ، وتحقيقاً ذاتياً للوجود .

أما الانقسام في السلوك العملي ، فتجسده (بدور) أو عايدة الجديدة التي خلقتها من نفس الوعاء الذي أنبت الأولى ، ولكن في ظروف أخرى تناسب القيم الجديدة . أى أن السكرية لم تكن مرحلة تاريخية في حياة أسرة بقدر ما كانت تجسماً موضوعياً للشخصية المنقسمة على نفسها ، أو بطولية كمال التراجيدية . فليست الشخصيات الرئيسية فيها إلا وجوها متعددة لشخصية واحدة هي كمال عبد الجواد ، استخدمها الفنان كحيلة روائية يبرز بها أبعاد المأساة السكائمة في أعماق هذه الشخصية ، والرامة بدورها إلى مأساة جميل كامل . ولعل ذلك الإطار التاريخي هو الذي يضفي عليها سمات الشمول التي تجعل منها مأساة مجتمع وحضارة . أى أن الثلاثية ليست إثباتاً روائياً للحتمية التاريخية أو قوانين الوراثة حتى يقال إن الأجزاء الثلاثة في تسلسلها المتطور فيما يشبه الجبر يؤكد هذه الحتمية وتلك القوانين ، لأن هذين العاملين يدخلان ضمن العناصر المكونة للعمل الفني ككل ، ولكنهما لا يشكلان أوجه القضية الفكرية الأساسية . كذلك فإن الثلاثية ليست معرضاً لعدد من « الموضوعات » التي ترافق أجيال مختلفة ، كأن يقال إن بين القصصين هي قصة الأب المستبد الماجن ، وأن قصر الشوق هي قصة الحب الخائب ، وأن السكرية هي قصة الجيل المؤمن كلا إن هذا التصور الذي تغذيه بضع عناصر فنية في أدب نجيب محفوظ ، كالتفاصيل والأحداث التاريخية والموضوعات المختلفة ، هذا التصور يحتاج التوفيق إلى أبعد حد ما دامت هذه العناصر تخدعه فيأخذ موقفاً مسبقاً من العمل الفني بتصنيفه في خانة الاتجاه الواقعي أو الطبيعي أو ماشابهما . على أنه إذا كان من الممكن التماس العذر زمنياً لأولئك الذين طابقوا بين نماذج الأدب الواقعي أو الطبيعي وبين الثلاثية على ضوء التشابه في كثرة التفاصيل أو اتخاذ القطاع الاجتماعي أو الشريحة التاريخية عامة إنسانية للعمل الأدبي ، فإننا

لا نستطيع أن نبرر ثباتهم على هذا الرأي إلا بأنه تجاهل للفروق الجوهرية بين أدب القضايا الفكرية وأدب الاتجاهات أو التيارات أو المذاهب الفنية والفكرية الذى يستهدف البرهان العلى - كما هو الحال عند زولا - على صحة قانون ما . الثلاثية كما قلت منذ البداية تنتمى إلى النوع الأول ، إلى أدب القضايا الفكرية الذى لا يبرهن على شيء وإنما يبلور قضية أو أزمة ما ، لا تستهدف تحليلها بقدر ما ترمى إلى تجسيدها . وربما تتضمن عبر السياق على أدلة اجتماعية أو براهين تاريخية أو ما يشبه التجارب العلية ، ولكن هذه كلها تأتى كشيء ثانوى إلى جانب القضية أو الأزمة الرئيسية .

لهذا كان كمال عبد الجواد هو القضية الكبيرة فى الثلاثية ، وإذا كانت بين القصرين قد صورت طفولته ، والسكرية صورت كهولته ، بينما ركزت قصر الشوق على أزمة (الشباب) .. فإنتى لا أرى الطفولة فى بين القصرين ، ولا السكرولة فى السكرية ، بقدر ما أرى هنا وهناك بناء من القيم ، كانت بين القصرين هى جناحه الرجعى الموعلى فى الرجعية ، وكانت السكرية هى جناحه المتقدم على الدوام ... وعلينا فى هذا التصور أن نفحص الطرف عن شخصية متقدمة فى بين القصرين مثل « فهمى » أو شخصية رجعية فى السكرية مثل « عبد المنعم » ، لأن أمثال هاتين الشخصيتين تأتبان لأسباب فنية وفكرية لا تطفى اتجاه السهم الذى يشير إليه البناء فى مجموعه . فى بين القصرين نلتقى ياسين وفهمى معا ، ليجرد أن يستخدم الفنان اللون الأبيض إلى جانب اللون الأسود فى إبراز أحدهما : ياسين الذى اتخذ من « اللذة » قبلة له فى الحياة ، تختفى دونها كافة المفريات والمسئوليات ، وفهمى الذى اتخذ السياسة والوفد بالذات محراباً له فى الوجود ... ومن صميم هذه الشريحة الاجتماعية الشديدة التباين ، نبت كمال . أى أن بين القصرين فى تخيلتي هى تجسيم للفوضى والباطلة التى أفرخت . أزمة كمال فيما بعد ، خاصة إذا كان عامل بين القصرين يحمس هذا التناقض الحاد فى شخصيته الواحدة : رجل بار هسارا ورجل الملهذات ليلا . هذه الشخصية المزدوجة التى عبرت عن نفسها وراثياً فى شخصيتي ياسين وفهمى ، جاءت بكمال ليواجه هذا الازدواج بشجاعة البقال ذى الشخصية المنقسمة : وقرق كبير وهام بين ازدواج الشخصية وانقسامها . فالازدواج يعنى هوة ما بين الذات الأصلية الخافية عن العيون ، والواجهة المرئية أمام الناس .

ومن ثم يكون التفضيل أو الخداع والكذب ، النجوم التابعة للشخصية المزدوجة التي لا تحقق وجودها ، ولا تؤكد ذاتها الاصلية . أما الشخصية المنقسمة فإنها لا تحقق وجودها أيضاً ، لا لأن ثمة مسافة بين الذات والواجهة المتعلقة من الخارج ، بل لأن هذه الذات بعينها هي التي تعاقب الانشطار بين الواقع والحلم ، فليست هناك واجهات معلقة في الخارج . إن انقسام الشخصية لا يقيح الفرصة لأن تكون ثمة مسافة أخرى بين هذا الجوهر المنقسم ، وأية لاقتات خارجية تحمل الخداع والتفضيل والكذب . يكفى ما به من عذاب في الداخل . هو إذن شخصية كاملة العراء أمام النفس ، والعراء وحده يعذبها ، لأن هذه النفس مشطورة ، منقسمة وهذا هو الدور الذي تؤديه بين القصيرين في الواقع الروائي ، لأنها مجموعة من القيم الازدواجية ، ومن صليبها خرج كمال يحمل صليب الانقسام .

أما السكرية فلها شأن آخر ، بالرغم من أن الفنان يستخدم منهاجاً واحداً في التفكير الفني : أحمد وعبد المنعم ، اليساري واليميني ، هما أبناء الأسرة الواحدة . أى أن الأرض الاجتماعية والتاريخية التي أنبتتهما واحدة . فلماذا توجد شخصية كميد المنعم ؟ أو لماذا توجد شخصية كأحمد ؟ إننا نسلم تقريباً بأن ثمة علاقة بين شخصيتي أحمد وكال قبل أن نصل إلى أنهما شخصية واحدة . تبدو هذه العلاقة في أوضح صورها حين نقرأ عن كمال أنه يشعر بأحمد كأقرب الجميع إلى روحه وأنه كان معجباً بأحمد ، غابطاً له شجاعته وقوة إرادته وغيرهما من المزايا التي حرم هو منها وعلى رأسها الإيمان والعمل والزواج كأنما قد بعث في الأسرة كفارة عن جوده وسلبيته ، . . . كذلك حين يتم اعتقال أحمد وعبد المنعم لا يذكر سوى كلمات أحمد عن الثورة الأبدية ويذهب في ترديدها حداً يتصور رياض قللس إزاءه أن ثمة انقلاباً خطيراً يوشك أن يقع في حياة كمال . ونحن لانسى ذلك اللقاء التاريخي بين أحمد وعدلى كريم الذي يردف في الحياة الواقعية ، اللقاء الهام بين جيل نجيب محفوظ وجيل سلامة موسى . فإذا كان كمال عبد الجواد هو الشخصية الفنية الرامزة إلى جيل نجيب محفوظ . يمكن القول بأن لقاء عدلى كريم مع أحمد هو بعينه لقاء مع كمال .

أحمد شوكت إذن — ابن شقيقة كمال في الرواية من ناحية المظهر ولكنه يقوم بتجسيد أحد طرفي النزاع أو الانقسام في شخصية كمال العقلية ، هو

الطرف الجوهري الأصيل ، وإن كان ما يزال في دور الحلم والأمنية ، هو الطرف المنتمى إلى اليسار بصورة إيجابية كاملة . أما عبد المنعم فهو الحيلة الفنية التي تعرف عادة بلعبة النقائص التي تزيد بعضها البعض وضوحاً ، إن وجوده لا يسجل تيار الانتماء الييني في مرحلة الفاشية الدينية لحسب ، بل هو يزيد وجود أحمد وضوحاً ، هو يؤكد الانتماء اليساري في مرحلة التنظيم العملي . هو بمثابة اللون الأسود الذي يؤدي إلى وضوح اللون الأبيض المجاور له .

إننا نقرأ قصة أحمد شوكت مع علوية صبرى ، فكأننا نستعيد قصة كمال عبد الجواد وعائدة شديد . الفتاتان كلتاهما تنتمى إلى إحدى الطبقات العليا من المجتمع ، وكلتاهما ترفض دعوة الحب التي يتقدم بها الطرف الآخر ، لا شيء إلا لأن الفارق الاجتماعي بينهما يحتم ذلك . غير أن كمال عبد الجواد تطلب من نجيب محفوظ أن يخصص له الجزء الثاني من الثلاثية بأكمله حتى تقف على أبعاد المأساة . أما أحمد شوكت فيحسم الأمر في صفحات قليلة ، ويتجه إلى طبقة اجتماعية أخرى ، إلى سوسن حماد ابنة عامل المطبعة . وهكذا يتم التشابه بين هذه النهاية وبين ما كادت تنتهي إليه قصة كمال مع بدور شقيقة عائدة التي عرفها في سنوات الاندثار الاجتماعي لأسرتها . لولا أن كمال — الواقع ، سرعان ما يرفض فكرة الزواج منها ، لأن « الزواج نوع من الإيمان » بينما أحمد كمال — الحلم يسارع بالزواج من سوسن بالرغم من معارضة أهله . رفض كمال للزواج هو جزء من خطة رفضه للحياة ، لم لم يتزوج رغم استجابة الظروف ورغبة الوالدين؟ أجل مضت فترة في ظل الحب فكان الزواج ضرباً من العبث . وتبعها فترة حل محل الحب فيها بديل هو الفكر فاستغرق الحياة بينهم ، وكانت فرحة الأفراح أن يعثر على كتاب جميل أو يظفر بنشر مقاله . وقال لنفسه أن المفكر لا يتزوج وما ينبغى له . كان ينظر إلى فوق ويظن أن الزواج سيحملة على النظر إلى تحت . وكان — وما زال — يلذ له موقف المشاهد المتأمل بقدر ما ينفر من الاندماج في ميكانيكية الحياة وأنه ليضن بحريته كما يضن البخيل بماله . ثم أنه لم يبق عنده من المرأة إلا شهوة تقضى . وإلى هذا كله فالشباب لم يضع هباءً مدام لا يتقضى أسبوع دون مسرات فكرية ولذات جسدية . ثم إنه حائر بداخله الشك في كل شيء والزواج نوع من الإيمان . كان يؤمن في أعماقه بأن الزواج قبة لاجبة

وكان يساوره شعور غريب بأنه يوم يذهن للزواج فسيعطى عليه قضاء مبرماً ، هذه الكلمات التقريرية المباشرة تكاد تكون بالحرف هي الكلمات التي أملاها عليّ نجيب محفوظ ، وهو يشرح لي لماذا تأخر في الزواج . قال لي بالحرف : كدت أتزوج وأنا بعد في مرحلة المراهقة حين تعرفت على فتاة تكبرني بعامين تقريباً . وما أن مر هذا الحادث بسلام حتى أيقنت أن لا زواج لي في ظل الاشتغال بالفكر والفن ، كان تصوري للمشكلة آنذاك تصوراً رومانسياً محضاً ، فالأدب هو كل شيء في الحياة ، والزواج أحد المعوقات الكبرى لهذا الشيء الأعظم . ثم كبرت وأخذت أنفر من الزواج لأسباب أخرى بعيدة تماماً عن الرومانسية تلك هي مسؤولياتها الاجتماعية الرهيبة التي تحول قطعاً بيني وبين الحياة التي أرجوها لنفسى . وأتوقف بنجيب محفوظ عند هذا الحد ، لنستمع إلى كمال في السكرية ، يصف الزواج بأنه « طبعى فوق أنه بطوله ، ولكنه في الوقت نفسه بشع ، تصور أن تفرق حتى قرة رأسك في هموم الحياة اليومية ، ألا تفكر إلا في مشكلات الرزق ، أن يحسب وقتك بالقروش والملايم » .

كمال هذا يرى بدور شقيقة عايدة التي كان يحملها في قصرها وهي بعد صغيرة ، يراها بعد أن أصبح الحال غير الحال ، فقد خسرت الأسرة كافة أملاكها وماتت عايدة ، وما هو ذا يملأه « إحساس بجدوى الحياة لم يشعر به من قبل » يحس بأنه يجب الفتاة ، وأنه يجب أن يتزوجها . . . ولكنه يظل جامداً في خطواته لا يتقدم ملليمترًا واحداً ، وتفلت الفتاة من بين يديه وهو ما يزال واقفاً يتأمل الحياة . أحمد شوكت يحتل موقف كمال مع الفارق . يجب الفتاة الأرستقراطية فترفض حبه . ولكنه لا يعيش عمره في جنازة الحب الضائع . يجب مرة أخرى ، ويتزوج من حبيبته المناضلة . وكان الفنان الذي لجأ إلى التقرير والمباشرة حيناً ، يلجأ إلى التجسيم حيناً آخر ، فأحمد الذي يقوم بدور الوجه الآخر من شخصية كمال ، بدور الانتباه الفكري الواضح ، يقوم بنفس الدور على مستوى السلوك . كمال عبد الجواد منقسم الشخصية حقاً ، لا على الصعيد العقلي لحسب ، ولكن على النطاق العملي أيضاً . وإذا كان كمال حمل وحده صليب الانقسام إلى النهاية فإن الدماء نزلت من الجانب الأكثر تقدماً في تكوينه ، من أحمد شوكت « الفدية » التي رسمت دماغها الطريق إلى الحل . الطريق إلى الحرية الحقيقية مهما كان السجن

هو إحدى محطات الطريق . لهذا كان كمال يحمل صليبه ويتبع أكثر جوانبه تقدماً وإشراقاً وأصاله ، كان يتبع ذلك الجوهر العميق في شخصيته المنقسمة ، الجوهر الذي همس به أحمد قائلا : لشد ما يبدو لي المبدأ أحياناً كأنه لعنة مصبوبة علينا من القضاء والقدر ، إنه دمي وروحي ، كائنتي المسئول الأول عن الإنسانية جمعاء ، نفس هذا الصوت هو الذي وصف كمال بأنه لا يؤمن بشيء . ورغم ذلك فهو وفدى ، يشك في الحقيقة عامة ورغم ذلك فهو يتعامل مع الناس والواقع . هكذا أقبل ذات مرة على السرداق الضخم ، وألقى نظرة شاملة على الجوارح الحاشدة ، مسروراً بكثرتها الهائلة وتطلع ملياً إلى المنصة التي سيعلو عندها ما قليل صوت الشعب ثم اتخذ مجلسه . إن وجوده في مثل هذا الجمع الحاشد يطلق من أعماق ذاته النادرة في الوحدة شخصاً جديداً ينتفض حياة وحماً . هنا ينحس العقل في قفم إلى حين وتنتقل قوى النفس المكبوتة طامعة إلى حياة مفعمة بالعواطف والأحاسيس دافعة إلى الكفاح والأمل وعند ذاك تتجدد حياته وتنبعث غرائزه وتنبذ وحشته ويتصل ما بينه وبين الناس فيشارك في حياتهم ويعتق آمالهم وآلامهم . إنه بطبعه لا يطبق أن يتخذ من هذه الحياة حياة ثابتة له ولكن لابد منها بين حين وآخر حتى لا ينفطع ما بينه وبين الحياة اليومية ، حياة الناس فلنؤجل مشكلات المادة والروح والطبيعة وما وراء الطبيعة . ليمتلي اهتماماً بما يحب هؤلاء الناس وبما يكرهون ، بالاستمرار ، بالأزمة الاقتصادية ، بالموقف السياسي ، بالقضية الوطنية ، لذلك لم يكن عجباً أن يهتف : الوفد عقيدة الأمة غذاء ليل قضاء في تأمل عبث الوجود وقبض الريح ، والعقل يحرم صاحبه نعمة الراحة ، فهو يعيش الحقيقة ويسوى الزاهة ويتطلع إلى التسامح ويرتطم بالشك ويشقى في نزاعه الدائم مع الغرائز والانفعالات ، فلا بد من ساعة يأوى إلى حضن الجماعة ليجدد دماؤه ويستمد حرارة وشباباً ، في المكتبة أصدقاء قليلون يمتازون مثل داروين وبرجسون ورسل ، في هذا السرداق آلاف من الأصدقاء يدون بلا عقول ، ولكن يمثل في مجتمهم شرف الغرائز الواعية ، وليسوا في النهاية دون الأول خلقاً للحوادث وصنعاً للتاريخ .

ويدرك الفنان إدراكاً عميقاً أن الحرية ، هي مأساة ذلك الجيل الخائر المعذب ، هي مصدر القلق والشك والإحساس بالعبث من ناحية ، وهي مصدر

المشاركة في قضايا الشعب بنصيب ما ، من ناحية أخرى ، كمال يمي أن قومه بحاجة إلى الثورة ، ليقاوموا موجات الطفليان ، التي تترصد سبيل نهضتهم ، والحق أن الاستبداد هو مرضهم المتوطن ، ، هو إذن محروم — مع شعبه — من الحرية ، وهو شديد القلق لموقف — هذا الشعب — من الحرية ، اليوم توفيق نسيم وأمس إسماعيل صدقي وأول أمس محمد محمود ، تلك السلسلة المششومة من الطغاة التي تمتد إلى ما قبل التاريخ . كل ابن كلب غرسته قوته يزعم لنا أنه الوصي المختار وأن الشعب قاصر . ، يقوده هذا الحرمان من الحرية والقلق عليها إلى الشك في قيمة أي شيء . أي أن المعنى الرئيسي للحرية عند المنتسبي العربي المأزوم في مصر هو المعنى الاجتماعي الذي قد يؤدي إلى أصداء غير اجتماعية ولكنها تكون حينئذ هي الفرع لا الأصل ، هي النتيجة لا السبب . لهذا يبدأ أرتياب كمال في قيمة ما يكتب ، وربما أرتاب في أرتيا به نفسه ، وسرعان ما اعترف فيما بينه وبين نفسه بأنه ضاق بكل شيء ذروعا ، وأن الدنيا تبدو أحيانا كلفظة قديمة اندثر معناها ، إن مكانة الفكر في بلده تقوده إلى معرفة العنصر الآخر المكون للمأساة الحرية ، فالبا لاضافة إلى عنصر الطفليان التاريخي على مدى الأجيال ، هناك التخلف الرهيب الذي يسهم بفاعلية كبيرة في تضخيم مشكلة الحرية . المجلات التي يكتب فيها بلا أجر ، تسكن أحقر الأماكن . الوظائف التي يشغلها المثقفون من أمثاله هي أبعد الوظائف نجوا با مع ثقافته . الدعارة الجنسية وغير الجنسية هي الوسيلة الراجعة في إلغاء قرار نقله من القاهرة إلى أسيوط ، لذلك يرى المومس شر صورة للاستبعاد لكل شيء هنا غال إلا المرأة ، إلا الانسان ، ثم يستذكر : غير أن حياتنا لا تخلو من مومسات من نوع آخر ، ويشعر بمرارة الخدعة الكبرى في الحياة ، فنسكون كالممثل الذي يعي دوره الكاذب على المسرح ، ولكنه رغم ذلك يبعد عنه ، ومن هنا تأرجح بين «حقوق الانسان» و «البقاء للأصلح» ، إلى أن تتسالم في إرتياب «والشيوعية أليست تجربة جديدة بالاختبار ؟ ..» ، كان هذا التساؤل صدى للصوت الداخلي المدعو أحد ، وكان تمهيدا لصوت آخر يدعى رياض قلندس «لا شك في احتقار الفاشستية والنازية وكافة النظم الدكتاتورية وأما الشيوعية فخلقة بأن تخلق عالما خاليا من مآسوي الخلافات العنصرية والدينية والمنازعات الطبقية ، بيد أن اهتمامي الأول مركز في فني .» . كان هذا التساؤل أيضا تبريرا لما سبق أن حددته هو بنفسه :

لقد عاصرت عهد محمد محمود الذى عطل الدستور ثلاث سنوات قابلة للتجديد ، واغتصب حرية الشعب فى نظير وعده له بتجفيف البرك والمستنقعات كما عشت سنين الإرهاب والعمر السياسى التى فرضها لإسماعيل صدق على البلاد . كان الشعب يثق فى قوم ويريدهم حكاماً له ولكنه يجد فوق رأسه أولئك الجلادين البغضاء تحميمهم هراوات الكونستبلات الانجليز ورصاصهم ، وسرعان ما يقولون له بلغة أو بأخرى أنت شعب قاصر ونحن الأوصياء والشعب يخوض المعارك دون توقف فيخرج من كل وهو يلهث . إن قلبه لا يستطيع أن يتجاهل حياة الشعب ، إنه يخفق معه دائماً ، رغم عقله التائه فى ضباب الشك .

فهو يسأل فى الصباح عن معنى كلمة أو هجاء أخرى ويتساءل بالليل عن معنى وجوده ذلك اللغز القائم بين لغزين . وفى الصباح يعظم فؤاده بالثورة على الإنجليز وفى الليل تدعوه الأخوة العامة المعذبة — أخوته لبئى الانسان — للتعاون أمام لغز القضاء . وكان طبيعياً أن يقوده الإحساس بعث الوجود الإنسانى إلى التفكير فى الموت والشعور بسحر الموت ، حتى أصبح الموت هو « لذة » الحياة ولكن : لماذا لا ينتحر ؟ طالما نازعته النفس إلى النقيضين : وكر الشهوات والتصوف ، ولكنه لم يكن ليطلق حياة خالصة للدعوة الشهوات ، ومن ناحية أخرى كان ثمة شيء فى أعماقه ينفر من فكرة السلبية والهروب ، ولعله — هذا الشيء — الذى حال بينه وبين الانتحار وفى ذات الوقت فإن استمساكه بحبل الحياة المضطرب فى يديه مناقض لصميم شكه القاتل والخلاص فى كلمتين : « حيرة وعذاب » . إن هذا الشيء الخطير الموغل فى أعماقه وينفر من فكرة السلبية والهروب ، هو الجوهر الأصيل الذى يحدد موقف كمال من الحرية ، ويشد الخيط بينه وبين أحمد شوك ، الوجه الآخر له . أى أن هذا الجوهر هو الذى يعين لنا لماذا كان أحمد هو الوجه الآخر لكمال ، ولم يكن عبد المنعم ؟ ولماذا كان رياض قلندس ، ولم يكن إسماعيل عبد اللطيف أو فؤاد الجزاوى ؟ ثمة شخصيات كثيرة فى الثلاثية تتميز بحيوية تبعد بها كثيراً عن النمطية ، هى شخصيات إنسانية تودى دورها اليومى فى الحياة دون أن تحمل بمفردها عبء التعبير الرمضى عما هو أكبر منها من قضايا وأفكار . إسماعيل عبد اللطيف وفؤاد الجزاوى مثلاً ، كلاهما يلمتى بصورة أو بأخرى إلى ،

طائفة الموظفين الذى يعينهم المزيد من الاستقرار فى العمل والبيت ، وهما فى ذلك يفيدان الفنان فى إيضاح التباين بين هذا « النقط » من الحياة التى لا يرغب فيها كمال ، بالرغم من أن الشخصيتين كليهما ليسا من النمطية فى شئ . أحمد وعبد المنعم وقلدس من الممكن اتهامهم بأنهم شخصيات جامدة ، نموذجية غير متطورة ، نمطية ، ومن الممكن اتهامهم بأنهم أبواق تحمل مجموعة من الآراء التقريرية المباشرة ، ولكن هذا الاتهام لا يثبت طويلاً إذا عدنا فتصورنا أحمد فى مكانه الصحيح من البناء الفكرى والصياغة الفنية لشخصية كمال عبد الجواد ، كذلك الحال فى رياض قلدس . أما عبد المنعم فسبق الحديث عن مبررات وجوده . ولكن : لماذا لم يكن بديلاً عن أحمد فى تجسيم الصراع العقلى فى شخصية كمال ، فيكون ابتماؤه إلى الدين هو الأساس الفكرى لبقية الصراعات الدائرة فى الرواية ؟ من ناحية المظهر يلج الفنان على حادث مصرع فهى كبثورة إشعاع وطغى جذبت كمال منذ صباه الباكر . يلج على هذا الحادث أكثر من مرة حتى ليزكره كمال فى مختلف مراحل عمره . من ناحية الجوهر نلاحظ أن الفنان اختار قضية محددة هى قضية الحرية كتعبير عن مأساة هذا المجتمع بشكل عام ، وتعبير عن أزمة جيل كامل بصورة خاصة . واختار ثانية وجهة نظر محددة إلى هذه القضية تميل إلى رؤيتها خلال البناء الطبقي للمجتمع ، وحتمية التطور التاريخي معاً . لهذا اعتمد التكوين الروائي على عنصر الزمن كشيء موضوعي مستقل تماماً عن إدراكنا (بمثله التقسيم التاريخي للثلاثية ، ويمثله الشيخ الذى بدأت بين القصرين وهو يذكر أسماء أسرة أحمد عبد الجواد فرداً فرداً ، وانتهت السكركية وهو لا يذكر اسم أحمد عبد الجواد حين اصطدم بجنازته فى أحد الشوارع) واعتمد هذا التكوين أيضاً على (إرادة) الانسان المتفاعلة مع قوى التاريخ لتغيير المجتمع . فإذا جاء كمال ليثل أزمة الجيل المعذب بين مأساة الحرية ومأساة التخلف الحضارى كان من الطبيعي أن يتمثل فى ذهنه حلا معيناً تكبته الظروف ولكنه يظهر — فنياً — كحلم يقظة يستمد حيويته خلال الصراع بينه وبين معوقات القلق والشك . واتخذ القلق والشك مظهر آخر فى حلبة الصراع — عقل كمال — هو النزاع الحاد بين الأدب والفلسفة كواحد من الطرق المقترحة أنها تودى النجاة .

والحق أن مطالعات مقالات نجيب محفوظ فى الفلسفة منذ ١٩٣٠ إلى ١٩٣٦

تؤكد ما قاله رياض قلوس (الجانب الخفي من عقلية كمال الذي يمجّد الأدب والفن) من أن هذه المقالات تدل على أن كمال ليس إلا مؤرخاً بلا موقف . ويلتقط كمال من كامناته أن هذه الحقيقة ليستطرد ، إلى سائح في متحف لا أملك فيه شيئاً ، مؤرخ لحسب ، لا أدري أين أقف ، ذلك أن الفلسفات قصور جميلة هائلة ولكنها لاتصلح للسكنى ، وأما العلم فهو دنيا مغلقة لانعرف إلا بعض نتائجها القريبة . حتى مغامرات تخضير الأرواح غرق فيها لأذنيه ، وما زال رأسه يدور في فضاء مخيف : ما الحقيقة ، ما القيم ؟ ما أى شيء ؟ ، إلى أحياناً أشعر بتأنيب ضئيل لفعل الخير كالذى أشعر به عند الوقوع في الشر . رياض قلوس يهوس من بين أضلع كمال بشيء آخر هو أن العلم يجمع البشر ، في نور أفكاره ، والفن يجمعهم في عاطفة سامية إنسانية وكلاهما يطور البشرية ويدفعها إلى مستقبل أفضل . على أن صوتاً آخر يعود فيطنى على الصوت الأول : كيف أؤمن بالفن ، وأنا أراه نشاطاً غير جدى ؟ ومع ذلك فليس الفيلسوف من ردد أقوال الفلاسفة كالبهائم ، واليوم كل متخرج في كلية الآداب يستطيع أن يكتب كما يكتب هو أو أحسن ، لم يعد لمثل هذه المقالات التعليمية من قيمة تذكر . ويقوده هذا التفكير إلى نفس الإحساس الذى سبق أن قاده إليه تفكيره في الزواج : متى يدرك قطاره محطة الموت ؟ . من اليسير إذن أن نتعرف على رياض قلوس كجانب من صراع كمال العقلى ، فمن جهة نحن نستمع إلى هذا الجانب يقول : لئنك توسى إلى بشخصية الرجل الشرقى الحائر بين الشرق والغرب ، ولم ينفذ هذا الإيحاء من بين شخصيات الثلاثية سوى كمال عبد الجواد إذا اقتنعنا بأنه المرادف الموضوعى لشخصية نجيب محفوظ ، أى أن صاحب هذا الصوت كان كمال نفسه على لسان رياض قلوس ، كذلك فإن ما تصف به سوسن حماد قصص رياض قلوس من أنها واقعية وصفية تحليلية ، ولا تقدم عن ذلك خطوة ، لا توجيه فيها ولا تبشير ، هو نفس الاتهام الذى أتى به اليسار الأدبى في بلادنا ، في وجه نجيب محفوظ .

وأخيراً فإن ما يقول به رياض قلوس من أن الرواى قد يبدأ من شخص ثم ينسأ كاية وهو بصدد خلق نموذج بشرى جديد لاصلة بينه وبين الأصل إلا الإيحاء هو أحد آراء نجيب محفوظ الشهيرة . ومعنى ذلك أن رياض قلوس هو الجانب الآخر من الصراع الخفى داخل شخصية كمال عبد الجواد ، بين الأدب

والفلسفة . ويصف نجيب محفوظ في « عصر حياتي » هذا الصراع بقوله « كنت أمسك بيد كتاباً في الفلسفة وفي اليد الأخرى قصة طويلة من قصص توفيق الحكيم أو يحيى حقى أو طه حسين... وكانت المذاهب الفلسفية تقسم ذهني في نفس اللحظة التي يدخل فيها أبطال القصص من الجانب الآخر . ووجدت نفسي في صراع رهيب بين الأدب والفلسفة ... صراع لا يمكن أن يتصوره إلا من عاش فيه ... وكان على أن أقرر شيئاً أو أجن » (١) .

هكذا كان يعاني نجيب محفوظ قسوة الصراعات الهائلة التي جعلت كمال عبد الجواد يعترف « وأنا نفسي — بين عقلي وقلبي — شخص يعاني انقسام الشخصية » وجعلت رياض قلدر يرى فيه نموذجاً رواثياً للصراع بين الشرق والغرب . وردد كمال مرة أخرى « كلانا يجرى نحو الثلاثين دون أن يتزوج ، جيلنا مكثظ بالعزاب ، جيل الازمة » . لذلك ما أشد حنينه إلى ردم الهوة بين أطراف الصراع في نفسه : بين الالتزام والالتواء ، بين العزوبة والزواج ، بين الفكر والعمل ، بين الأدب والفلسفة ، كلها واجه هذه التناقضات في حياته وزعزعته القلق ، ولهذا شد ما يحن قلبه إلى تحقيق وحدة منسجمة تنقسم بالكمال والسعادة . بدلا من هذا السعار الذي لا يهدأ في أعماقه الصارخة في صدق : « أنا الحائر إلى الأبد » .

ولكن حيرة كمال عبد الجواد لا تعتمد على مصيد تاريخي من « الشك » بمعناه الفلسفي العميق ، فهي حيرة البحث عن حل ، وهي في ذاتها لا تشكل بناء فلسفياً ما . على العكس من اللامتنعي الغربي الذي يستند على تراث هائل من الشك يبدأ تاريخه مع الاكتشافات الجغرافية والفلكية ، فالثورات العلمية والتاريخية التي يحددها عصر النهضة . فهو شك منهجي يتصل أساساً بالعلاقة بين الإنسان والكون ، فالعلاقة بين الإنسان والآخر ، فالعلاقة بين الإنسان وداخله . والشك الغربي هو العلامة المميزة لتاريخ الأعمال الكبرى في الفلسفة والآداب والفنون الغربية . صف طويل من « هاملت » وديكارت وبركلي وهيوم إلى الرمزيين والسورياليين من والداديين والتكسيمييين إلى اتجاه اللامعقول واللارواية واللامسرح ... جميعهم يقفون من زاوية رئيسية موقف الشك من هذا الواقع المحيط بهم ، فهم إما فوق الواقع أو خارج الزمان أو في أية صورة تجعلهم في حالة انفصال عما يسمى بالواقع الموضوعي المستقبل عن إدراك الإنسان . ودائماً ، كان ثمة

موازة بين العلم والفلسفة والأدب في أوروبا . فعندما يظهر في العلم اتجاه اللاتحاد واللاحتمية ، يظهر بجانبه في الفلسفة الاتجاه الحدسي ، وفي السيكولوجيا اتجاه اللاوعي ، وفي الأدب المونولوج الداخلي والقصيدة الدادية والرسم السريالي . هذا التراث من الشك لم يفارقه قط الإحساس العميق بعيب الوجود الإنساني ، فإذا كان هذا الإحساس قد ولد مع الإنسان منذ يقظة وجدانه على وحدته في هذا الكون ، فإنه قد نما وترعرع في العصر الحديث لأسباب واضحة : بلغت الحضارة الأوربية ذروة التقدم العلمي فلم تستطع حل اللغز ، وأكلت كبرياءها وحوش الحريين العالميتين التي كانت رابضة عند مدخل المدينة تمثل قة النظام الرأسمالي الغربي . هذا التراث الحضاري الضخم من الشك العلمي والفلسفي والسياسي والاجتماعي ، هو الأب الشرعي لموقف المثقف الغربي المعاصر من اللاتجاه إلى القيم . فالشك هنا ليس حيرة خارجية من أي الحلول ينبج ، وإنما هي حيرة داخلية عميقة تولدت على مر الأجيال ، وجاء القرن العشرون بأهوال النازي والفاشية ليصبح رد الفعل عند المثقف الغربي هو المزيد من الشك ، والمزيد من اللاتجاه ، والمزيد من الإحساس باللامعقول ، والمزيد من تضخم حرية الفرد تضخما مرضيا . أمسى اللامتنى - كما يقول كولن ولسن (١) هو الإنسان الذي يدرك ما تنهض عليه الحياة الإنسانية من أساس واه ، ويشعر بأن الاضطراب والفوضوية هما أعرق تجذرا من النظام الذي يؤمن به قومه . ولا يرفض اللامتنون الحياة لحسب ، وإنما يعاديا الكثير منهم . إلى أن يقول ولسن بأن أهم ما يشغل بال اللامتنى هو عدم رغبته في أن يكون لامتنيا ، إلا أنه لا يستطيع أن يتخلى عن كونه لا متنيا ، إلا أن اللامتنى ليس مجنونا ، إنه فقط أكثر حساسية من أولئك الأشخاص المتفائلين صحيحى المعقول .

إن مشكلة اللامتنى هي في أساسها مشكلة الحرية بمعناها الروحي العميق . غير أن الدين لا يمكن أن يكون جواباً على مشكلته . إن اللامتنى إنسان استيقظ على الفوضى، ولم يجد سبباً يدعو إلى الاعتقاد بأن الفوضى إيجابية بالنسبة إلى الحياة ، إلا أن الحقيقة برغم ذلك يجب أن تقال والفوضى يجب أن تواجه . ويستطرد ولسن قائلا أن اللامتنى هو الإنسان الذي يواجه أبشع الحقائق وأقساها تلك هي مرض الإنسانية المعاصرة ، وهو الوحيد الذي يعرف بأنه مريض في حضارة

(١) الترجمة العربية لأنيس زكي حسن - دار العلم للملايين ... بيروت .

لا تعلم أنها مريضة . والشعور بلا حقيقة أى شيء هو الشعور الأساسى فى حياة اللا متنى ، والحرية عنده هى الفكك من اللا حقيقة ، والحرية لذلك هى الرعب ، هى الأزمة . الحرية - كما يقول ولسن - تعنى حرية الإدارة ، وهذا أمر واضح فى الكلمة ذاتها . إلا أن هذه الإرادة لا تستطيع أن تعمل إلا حين يكون هنالك دافع ، فإذا لم يكن هنالك دافع ، لم تكن هنالك إرادة . ثم أن الدافع ينشأ عن الاعتقاد، فإنك لن تفعل شيئاً ما لم تعتقد بأنه ممكن وذو معنى ويجب أن يكون هذا اعتقاداً فى وجود شيء ، أى أن هذا الاعتقاد يعنى بما هو حقيقى . وعليه فإن الحرية تعتمد على الحقيقى . أما معنى اللا حقيقة لدى المتنى فإنه يتر حريته من جذورها ، فيجد أن ممارسته لهذه الحرية مستحيلة فى عالم الحقيقى . ذلك هو معنى اللا حقيقة ، الذى يمكن أن يرق فى سماء شديدة الصفاء . إلا أن الأعصاب القوية والصحة الجيدة يجعلان ذلك أمراً غير ممكن، غير أن ذلك قد يكون لأن هذا الرجل الذى يتمتع بصحة جيدة يفكر بالأشياء الأخرى دون أن ينظر فى الاتجاه الذى يمكن فيه الشك ، لأن من ينظر فى هذا الاتجاه لا يستطيع أن يرى العالم كما كان يراه من قبل من استقامه . وتلك هى أزمة اللا متنى مع نفسه ، ومع العالم . ولقد طبق كوران ولسن آراءه هذه على عشرات الأعمال الأدبية التى تسند تفسيراته هذه لأزمة اللا متنى الغربى . ونحن نرفض التفسير ، ولكننا لا نستطيع أن نرفض تشخيصه لمظاهر الأزمة . على أننا نستطيع أن نستبدل ثلاثية سارتر بالعديد من الأعمال الأدبية الكبرى التى عرض لها ولسن .

موقفان أساسيان فى حياة ماتيو يعرضان لمأساة اللا متنى الغربى . الموقف الأول من المرأة ، والموقف الآخر من الحزب الشيوعى . ماتيو - كسارتر - شديد التعاطف مع الشيوعيين . وهو يصارح صديقه الشيوعى برونيه وإذا اخترت فإنى أختار أن أكون معكم ، وليس هناك اختيار آخر . ومع ذلك فهو يرفض الالتئام إلى الحزب ، لا أستطيع الالتزام ، فليست عندى أسباب كافية لذلك ، د حريق ؟ لأنها تثقل على : فهذه سنوات تنقضى وأنا حر من أجل لاشئ . وإننى أذوب رغبة فى أن أستبدلها بيقين . . إننى أفكر مثلك بأن المرء لا يكون إنساناً ما لم يجد شيئاً يقبل أن يموت من أجله (١) .

. . لقد رفض ماتيو أيضا الزواج من عشيقته الحامل مارسيل ، كان ينظر مرهقا إلى بقايا كرامته الانسانية . ولجأ خيل إليه أنه كان يرى حريته . . كانت خارج المتناول ، قاسية جاعحة ، وكانت تأمره بصراحة أن يتخلى عن مارسيل . . في اللحظة السابقة على هذه الكلمات كان يقول « هكذا ، إن إرادتي بأن أكون ما أنا هي الحرية الوحيدة الباقية لي . حريتي الوحيدة : إرادة الزواج بمارسيل ، وفي اللحظة التالية أيضا لهذه الكلمات كان يقول « كلا ، ليس المرء حراً مجرد أن يترك امرأة . ومع ذلك فهو يبذل جهداً معنيا لإجهاض مارسيل للتخلص من أية رابطة تعنى الزواج ، تعنى المستقبل ولو لدقيقة واحدة ، بل يذهب إلى ما هو أبعد : يفكر « أنا أحبها » ، وينطق « أنا لا أحبك » . الحرية بالفعل هي الرعب ، لأنها تعنى العراء الكامل أمام النفس في مختلف لحظاتها ، مهما كانت إحدى هذه اللحظات هي جنين مارسيل ، واللحظة الأخرى هي إيفيش الفتاة التي تستهويه ولا يستمويهها . وبين ابتعاد إيفيش وزواج مارسيل من صديقه اللوطي دانيال وهزيمة برونيه في جذبه إلى عضوية الحزب ، يعيش ماتيو وحيداً « لأنني أبقى وحيداً .. وحيداً ، ولكن ليس أكثر حرية من السابق .. لم يعترض أحد طريق حريتي ، ولإنماحياتي هي التي شربتها » ، « إن حياتي ليست بعد لي ، إنها ليست إلا قدراً .. كان وحيداً — يقول سارتر — « حراً ووحيداً ، من غير عون ولا عذر ، محكوماً عليه أن يقرر من غير مساعدة ممكنة . محكوماً عليه إلى الأبد أن يكون حراً » .

وليست هذه هي نهاية أزمة المنتسبي العربي في مصر . مأساة كمال عبد الجواد ليست امتداداً لآثار هائل من الشك ، فلقد عاشت حضارتنا في عصور ازدهارها وانحطاطها على السواء داخل دائرة « نعم » . وليست خطرات أبي العلاء أو نظرات ابن رشد وغيرهما بكافية لأن تعد تراشها حضارياً في الشك . بالإضافة إلى أن طبيعة الشك في شخصية كمال أقرب إلى الحيرة في اختيار الحل الناجز المنقذ لحضارتنا من وهاد التخلف واللاديموقراطية منها إلى الشك كفلسفة كاملة قائمة بذاتها ، وليس الإحساس بالعبث واللاجدوى إلا حالة نفسية وليست فقوماً فلسفياً قائماً بذاته . لهذا كان الأساس في موقف اللا منتسبي الغربي هو الالتئام والرغبة الشديدة في الالتئام (فهو شخصية منقسمة على ذاتها كما نرى في ماتيو الذي

يمثل بطولة العصر التراجيدية في الغرب) بينما الأساس في موقف كمالعبد الجواد هو الالتزام والرغبة الطارئة عليه في الالتهاء هي تجسيد لازمة الحرية . فالنهضة الفكرية التي اشتعلت في بلادنا منذ حوالى نصف قرن باستقبال الكشوف العلمية والفلسفية من أوروبا استقبالا جاداً ، لم فصل بعد في تفاعلها مع واقعنا الحضارى ، الدرجة التي تيسح لنا خلق تيار فلسفى أصيل يتخذ من الشك أساساً عضويًا له .

ذلك أن انتشار نظرية داروين وأبحاث فرويد ودراسات فريزر وغيرها من الاتجاهات التي اقتحمت حضارتنا منذ بداية القرن العشرين ، لم يكن في استطاعتها أن تحضر في ضمايرنا أخاديد مماثلة لتلك التي شقت لنفسها سبيلًا عميقة في وجدان الإنسان الغربى وضميره . ويرجع هذا عاملين رئيسيين :

أولهما : العامل الزمنى فنحن شعب عاشت حضارته آلاف السنين تحت وطأة السكون القبيح ، ثم اخترقت هذه الحضارة مرحلة رائنة كانت فيها أما العطاء العظيم ، وسرعان ما انقطع ما بينها وبين الأخذ والعطاء على السواء حتى عاد اتصالنا الحديث بالحضارة الإنسانية حيث تبلغ ذروة نصجها في الغرب .

وثانيهما : المشاركة الابداعية الخالقة للمرحلة الحضارية الراهنة ، فنحن — أبناء الأجيال المعاصرة — لم نعان عملية الخلق المبريرة التي تصاحب نشأة هذه المرحلة من نمو الحضارة . لهذا تتجاوز كثيراً عن مقتضيات الواقع إذا قلنا بأن النصف قرن الأخير من سنوات النهضة كافى لأن يخلق ضميراً عربياً أساسه الشك الفلسفى بمعناه المنهجى العميق .

ولنأتم الذى حدث فيما أرى هو الرفض التام لأحدث منجزات الحضارة الغربية من جانب الفئات اليمينية التي تعتمد على التخلف الحضارى في بقائها ، أما الفئات اليسارية فقد ثبتت أكثر جوانب هذه الحضارة تقدماً للمستويين الفكرى والاجتماعى . ثم كان هناك ذلك الفريق الثالث الذى يمثلُه جيل نجيب محفوظ ، فتقبل عقلياً جميع هذه المنجزات الحضارية الجديدة ، ووقف عند عتبات الانبهار العقلى لا يحرك خطواته إلى السلوك العملى . يربط بين هذه الفئات الثلاث خيط هام هو أن التيارات الفكرية الجديدة لم تعلقهم في فضاء الشك الفلسفى ، فقد رفضوا بعضهم منتمياً إلى أكثر القوالب رجعية وتخلفاً ، وتقبلها البعض الآخر منتمياً إلى أكثر جوانبها تقدماً كحل ناجز لمشكلة التخلف وأزمة الديموقراطية ،

ولم يرفضها الفريق الثالث ولم ينتم إلى أى منها بصورة إيجابية كاملة، ولكن أعماقه المعادية للسلبية والهروب كانت تشده إلى الجانب المتقدم . ومعنى ذلك أن أزمة هذا الفريق الأخير لم تكن أزمة بين الشرق والغرب كما قال رياض قلدس — بل كانت في الحقيقة أزمة بين الشرق والشرق . لم يكن الغرب بمثابة حضارته العظيمة سوى أحد العوامل الهامة التي أسهمت في صنع الأزمة . لم يشأ كمال عبد الجواد أن يتجاوز المسألة . كان يستطيع أن يتجاوزها بالانتهاء المطلق ، أو بازدواج الشخصية التي تخلق نماذج الضائعين والمضطهدين وهواة الطريق القصير والطريق المسدود والسراب . هذه النماذج التي سيعرض لها نحب محفوظ فيما بعد بمنطق المنتمى إلى المسألة . ولكنه المنتمى المأزوم .

هو المنتمى المأزوم حقاً ، فهكذا أكد كمال لرياض بأن مسألة الايمان ما تزال قائمة بلا حل ، ولكن المعركة ان تنتهى ولولم يبق من عمره ثلاثة أيام . هو المنتمى المأزوم حقاً ، فهكذا ظل الانتهاء الإيجابي المتكامل حلاً عقلياً ، لحسب أو مجرد حلم يقظة ، يتجسد لحظة ما في شخصية أحمد شوكت ، ولحظة أخرى في شخصية رياض قلدس ، حيناً في بدور ، وحيناً آخر في شخصية سوسن . هو المنتمى المأزوم حقاً ، فهكذا يظل كمال تعبيراً عن البرجوازية الصغيرة ، وأنا يكون التعبير الرومانسى وأنا آخر يكون التعبير التجريبي ، وأنا ثالثاً التعبير الرمزي . هو المنتمى المأزوم حقاً الذي يغضب إلى جانب الشعب من استعلاء صديقه حسن ، والذي يشعر هو نفسه بالاستعلاء على صديقه فؤاد .

والمنتمى المأزوم لا يتجاوز مأساته ولا مأساة مجتمعة وحضارته . فهو لا يقتنى ولا يضيع ولا يستشهد ولا يقلق . ولكن يخترق قلب المسألة ، ينفذ إلى صميمها حتى النخاع . ويعيش في جوهرها ، ويستقر في أتونها .

لهذا يتساءل ذلك الذي يعيش لا معقولة الوجود بعقله ، وإذا لم يكن للحياة معنى فلم لا تخلق لها معنى ؟ ربما كان من الخطأ أن نبحث في هذه الدنيا عن معنى . بينا أن مهمتنا الأولى أن نخلق هذا المعنى . إذن قشة إقلا ب خطير في حياة كمال يوشك أن يقع كما يهمل لنا الجزء الآخر من روحه وعقله : رياض قلدس ، سبق له أن اعترف لنا بأنه يعاني من انقسام الشخصية . وبأنه من جيل الأزمة ، وبأنه ينشد وحدة منسجمة لتناقضاته . وهامى ذى بداية الانقلاب تعلن عن

نفسها ، يحسن به قبل أن يحرك يده للكتابة عن الله والروح والمادة أن يعرف نفسه ، بل شخصه المفرد ، كال أفندي أحمد ، بل كال أحمد ، بل كال فقط ، حتى يتسنى له أن يخلفه من جديد . . وما هي ذى الخليفة الجديدة تعلن عن نفسها في هذه الصورة الدقيقة التي أكد عليها نجيب محفوظ بخطوط واضحة . فقد تم اعتقال أحمد وعبد المنعم . وفي قسم البوليس قال أحمد لنفسه : « إن موقفا إنسانياً واحداً هو الذى جمعنا على اختلاف مشاربنا في هذا المكان المظلم الرطب ، الأخ والشيوعى والسكرى والسارق على السواء وكلنا واحد على تفاوت في قوة المناعة ولون الخط . هذه الصورة الدقيقة التلون لمأساة مصر في الحرية تقول إن كال صيد الجواد ، المنتهى المأزوم ، لم يعد له مكان في الصورة .. بينما الصورة هي جماع أزمته كلها ، هكذا حدث أحمد نفسه مرة أخرى فقال : « الحق أن الإنسان قد يسعد بما هو زوج أو موظف أو أب أو ابن ولكنه مضى عليه بالتعاقب أو بالموت نفسه بما هو إنسان . وسواء أفضى عليه بالسجن هذه المرة أم أطلق سراحه فباب السجن الغليظ المتجهم هو ما يترأى لعينيه في أفق حياته . وعاد يقسمال : ماذا يدفني في هذا السيل الخطير الباهر ؟ .. إلا أنه الإنسان الكامن في أعماقي ، الإنسان الواعي لذاته المدرك لموقفه الانساني التاريخي العام ، وأن ميزة الانسان على سائر المخلوقات هي أنه يستطيع أن يقضى على نفسه بالموت بمحض اختياره ورضاه . . وشعر بالرطوبة تسرى في ساقيه والإعياء يتخلل مفاصله وكان الشخير يتردد في الأركان بإيقاع موصول ، ثم لاحظ خلال قضبان النافذة الصغيرة طلائع النور وانية رقيقة . أي أن تحقيق الذات هو تأكيد الجانب الانساني منها .

هذا ما يقوله أحمد ، الوجه الآخر لكال الذى يجسد ذروة الأزمه ، فهو الاجابة الشافية على تساؤل كال « لعلك تقول غداً بحق أن الموت استأثر بأحب الناس إليك ، ولعل عينيك أن تدمعا حتى يزجرك المشيب . والنظر إلى الحياة كمأساة لا يخلو من رومانتيكية طفلية والأجدر بك أن تنظر إليها في شجاعة كدراما ذات نهاية سعيدة هي الموت . ثم سائل نفسك الإيم تضيق حياتك بهاء ؟ إن الام تموت وقد صنعت بناء كاملا فاذا صنعت أنت ؟ ، لهذا يتراجع أحد طرفي المعركة في « عقل ، كمال و « روحه » حين يجيب : « كثيرون يرون

أن من الحكمة أن تتخذ من الموت ذريعة للتفكير في الموت ، والحق أنه يجب أن تتخذ من الموت ذريعة للتفكير في الحياة . . وتراجع خطوة أخرى حين أخذ يردد بينه وبين نفسه أن التصوف هروب كما أن الإيمان السلبي هروب ، وإذن فلا بد من العمل ، ولا بد للعمل من إيمان ، والمسألة هي كيف نخلق لأنفسنا إيماناً جديراً بالحياة . . . ويظل التراجع في خطوات منتظمة ، كلما تجسدت في مخيلته صورة السجن وابن شقيقته أحمد شوكت ، فيقول برئاء : يجب أن تعبد الحكومة أولاً كي تعيش مطمئناً ، ويتساءل بمرارة متى يعامل المصريون كالآدميين ؟ ، ويقرأ من ذاكرته كلمات أحمد : نعم ، قال لي أن الحياة عمل وزواج وواجب إنساني عام ، وليست هذه المناسبة للحديث عن واجب الفرد نحو مهنته أو وزوجه ، أما الواجب الإنساني العام فهو الثورة الأدبية ، وما ذلك إلا العمل الدائب على تحقيق إرادة الحياة بمثلة في تطورها نحو المثل الأعلى .

الثورة الأدبية . . . أخيراً ؟ أجل ، ذلك هو منهج الانطلاق اللانهائي الذي يخترق به المنتهى المأزوم قلب المأساة : قال : إني أؤمن بالحياة وبالناس وأرى نفسى ملزماً باتباع مثلهم العليا ما دمت أعتقد أنها الحق إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب ، كما أرى نفسى ملزماً بالثورة على مثلهم ما اعتقدت أنها باطل إذ النكوص عن ذلك خيانة ، وهذا هو معنى الثورة الأدبية . المنتهى المأزوم يقوم بتصفية تاريخية هائلة لما شاب جوهره الأصيل من شك طارئ وحيرة وعذاب . . . ومن ثم تنتهى السكينة ، آخر سطور الثلاثية الكبيرة ، ونحن نستمتع إلى دقائق البطل التراجيدي العظيم — كمال عبد الجواد — وهو يعيش بكل عقله وقلبه ، بكل ذرة في كيانه المنقسم ، يعيش مع الصوت الغالب على أعماقه ، مع جوهره النقي الأمين ، مع أحمد شوكت في معتقل الطور ، إني أؤمن بالحياة والناس ، هكذا قال ، وأرى نفسى ملزماً باتباع مثلهم العليا ما دمت أعتقد أنها الحق إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب ، كما أرى نفسى ملزماً بالثورة على مثلهم ما اعتقدت أنها باطل إذ النكوص عن ذلك خيانة . وقد تسأل ما الحق وما الباطل ، ولكن لعل الشك نوع من الهروب كالتصوف والإيمان السلبي بالعالم فهل تستطيع أن تكون نائراً أبدياً ؟ . . وأجاب نجيب محفوظ في حياته الفنية والفكرية والعملية لإجابات واضحة .

الفصل الثاني

مأجمة السقوط والانهيار

« الأصل في موقف الإنسان من عقيرة ما أنه يكونه معها أو ضدها وبخاصة إنه كانت العقيرة قائمة من قديم ، وعلى ذلك فالموقف المتحارب منها يعنى أنه صامبه غير محارب تماماً . ولكنه يصطنع عبدة أو أسلحاً من التعبير لجعل رأيه ضمن الحقيقة الموضوعية وليس صوتاً مباشراً » .

هكذا يحدد نجيب محفوظ معنى الانتماء الفنى . الوسيلة التعبيرية لتجسيد هذا المعنى هى الاختيار . لذلك نحن نستقبل أعمال نجيب الروائية منذ بدأ يكتب . القاهرة الجديدة ، عام ١٩٣٨ وفى أيدينا هذه الاعتبارات : لقد تحول عن الايماءات الحية في قصصه ذات الرداء الفرعونى ، إلى اللقاء المباشر مع الواقع المعاصر . تخير من قطاعات هذا الواقع شريحة البرجوازية الصغيرة فى مختلف مراحل تطورها من جهة ، وفى شتى درجاتها الاجتماعية والاقتصادية من جهة أخرى . استقطب الجانب المأساوى فى حياة المجتمع بصفة عامة ، وفى التكوين الداخلى فى حياة هذه الطبقة بصفة خاصة . هذه الاعتبارات لا تشكل مضمونا ما بقدر ما تشكل منهجاً فى التعبير . فالانتماء قضية اجتماعية تحدد مسارها الصياغة الجمالية ، والمأساة بمعناها الفنى واتجاهها الفكرى هى الضابط الحقيقى لانتماء الفنان أولاً لانتمائه . أى أن الكاتب الأوروبى المعاصر يناقش مأساة المصير الإنسانى الكبرى ومع ذلك فهو لا يمتنى . لأن مناقشة المأساة الوجودية فى ذاتها تتم على المستوى الفردى فقط . واللاتمات عند الفنان الغربى موقف طبيعى فى مواجهة حضارة بلغت ذروة تألقها الاجتماعى والتكنولوجى . أما الكاتب العربى ، فالمأساة الاجتماعية فى بلاده تجعل من الانتماء قدره . لهذا ينبثق معنى المأساة فى أدب نجيب محفوظ من وجهة نظر المنتمى إلى المأساة .

والمأساة فى حياة الشعب المصرى عميقة الجذور . ولا شك أن العنصر المأساوى فى حياة البشر جميعاً هو العنصر الغالب على وجدانهم منذ كانت هناك حياة . غير

أن تاريخ هذه المنطقة من العالم كان يرسب في أعماقنا عبر العصور لإحساساً طامحاً بمرارة الحزن وعار الهزيمة . ولاشك مرة أخرى ، أن هذا الإحساس الخاص بشعبنا قد تولد جانب كبير منه ، من خلال الإحساس البشري العام . وأن الشعور الانساني العام بمأساة الوجود الشاملة ، كانت القاعدة الأساسية التي بنيت فوقها على طول الأجيال ، التراجيديا المصرية .

وكان لتوفيق الحكيم فضل الريادة في التمييز بين فكرة المأساة عند المصريين وفكرتها عند اليونان ، فقال إن الزمن هو العمود الفقري للتراجيديا المصرية بينما القدر هو المحور التراجيدي في أدب الإغريق . وليس هذا التقسيم مخطئاً ، ولكنه عام . فالإنسان قد عبر عن أزمته مع المجهول (الذي يواجهه بوجود غير مبرر ومصير بشع هو الموت ، الأمر الذي يجعل من الحياة عبثاً في عبث) ، عبّر الإنسان عن هذه الأزمة في ثلاث مآسي رئيسية : القدر اليوناني ، والزمان المصري ، والخطيئة المسيحية . وتشابهت فكرة العذاب والبعث بينها جميعاً . بل إن الرموز الاسطورية كطائر العنقاء أو الفينيق أو تموز أو المسيح ، تدرج في جوهرها لدلالة واحدة تجمع بين المآسي الثلاث ، ذلك أن المقصود بالقدر أو الزمن أو الخطيئة الأصلية ، هو المطلق في علاقته بالنسي . أو الحقيقة في محاولات التعرف عليها . وهذه كلها ليست إلا وجهاً واحداً للصراع البشري الذي لا يقتصر على أزمة الإنسان مع الطبيعة ، بل يتجاوزها إلى زمتها مع المجتمع والمأساة الاجتماعية في مصر هي التي تميز التراجيديا المصرية عن غيرها بسمايات أخرى لا يفيد معها تعميم تسميتها بمأساة الزمن .

وأعتقد أن العنصر الاجتماعي في المأساة المصرية هو الذي دفع بها إلى البقاء ، أو الطفو على تاريخنا الأدبي الحديث فلا نستطيع أن نفصل بين أهل الكهف ، والمرحلة السوداء في حياتنا السياسية التي رافقت حدودها ، كما لن نستطيع الفصل بين أعمال نجيب محفوظ التي بدأ كتابتها منذ ١٩٣٨ حتى عام ١٩٤٤ حيث كانت الحرية هي القضية الأساسية طوال هذه الفترة المظلمة . أما المأساة اليونانية فقد توقفت تماماً عن التعبير عن نفسها بعد قيام مسرحها العظيم ، كما أن المأساة المسيحية قد ميعت جوهرها الذي تكن عظمتها في الصليب كرادف (روعة الاصرار ، لا كفاءة العالم كما تكمل الاسطورة . إن التقاليد الديوقراطية في المجتمع اليوناني القديم ،

لم تخلق قضايا اجتماعية ملحة ترتفع إلى المستوى التراجيدي . وعند ما انتقلت المأساة اليونانية إلى الآداب الأوروبية كانت المسيحية — بخطيئتها الأصلية — أسبق إلى وجدان الإنسان الغربي ... ففشأت التراجيديا في أوروبا وهى مزيج من التقاليد الاغريقية فى الدراما ، والاحساس العميق بالمأساة المسيحية ، إلا أن هذا المزيج لم يستمر طويلا أمام الثورات التى اجتاحت أوروبا بعد العصر الوسيط فى مجالات السياسة والاقتصاد والعلم والفلسفة والفنون . حتى أن التراجيديا المعاصرة فى أوروبا وأمريكا تكاد لا تستمد أصولها من المأساة اليونانية أو المسيحية بالرغم من اعتمادها على الرموز الكثيرة فيها .

أما فى مصر ، فالأمر مختلف تماما . إذ تسببت الظروف الموضوعية المحيطة بوادى النيل فى قيام السلطة المركزية المهيمنة على كافة أرجاء البلاد . فن سهولة المواصلات والنهر ، إلى عدم وجود حواجز طبيعية بين مناطق الوادى ، إلى الدورات الزراعية المنتظمة ، كل ذلك ساعد على أن يكون فى مستطاع الحكومة المركزية السيطرة الكاملة على جميع الأنحاء ، كما ساعد الغزاة على توطيد دعائم حكمهم ... ما حرم مصر على طول تاريخها من نعيم الحرية . وتنتج عن هذا الحرمان الطويل من الحرية أن استضافت المأساة المصرية فى وجدان الأجيال ، مجموعة هائلة من العقد ومركبات النقص تأصلت فى فكياتنا شعوراً عميقاً بالأسى والحزن ، جعل المثل الشعبى يدعنا نتوقف إذا ضحكنا كثيراً لنقول « اللهم اجعله خيراً » ... لهذا يمكن القول بأن جوهر المأساة المصرية ، هو الحرية .

ولا شك أن شعوب العالم أجمع قد عانت من ويلات العبودية عبر العصور ولكن الشعب المصرى من بينها جميعاً يفرد بتاريخ مستمر الحلقات كانت الحرية خلاله هى القضية الرئيسية ، كما كان الشعور بالمساوى بها بمثابة مادة للحام القابضة على هذه الحلقات كلها . وبالرغم من ذلك فإن تسميتنا بالمأساة المصرية بمأساة الحرية ، ليست إلا عنواناً كبيراً يحتاج إلى تفصيل . والتفصيل يعيدنا إلى بداية الحديث .

* * *

نعود إلى بداية الحديث ، لنفرق بين المأساة وفن المأساة من ناحية ، ولنبحث تفاصيل المأساة المصرية هند نجيب محفوظ من جهة أخرى .

فالمأساة الانسانية هي الصراع غير المتكافئ ، بين الإنسان والطبيعة وبين الإنسان والمجتمع . ولما كان هذا الصراع هو السمة الأساسية لتاريخ البشر فإن الحس المأساوى هو اللون الغالب على بقية أحاسيسهم . ولقد ظل الفن منذ أول العصور ، محاولة الإنسان الدائمة لتجاوز المأساة بالتعبير عنها تعبيراً ذاتياً يحيط بجملته والظرف الصانعة لها . لذلك كانت المأساة هو فن الإنسان الأول .

والكتب المؤرخة للمأساة اليونانية والمصرية تقول بأن هذا الفن قد نشأ بين أحضان المعبد القديم ، بين طقوسه التى تمزج الرقص بالغناء بالموسيقى فى إيقاع دينى موحد . وتقول هذه الكتب أيضاً أن شها قوياً بين الأساطير فى التراجيديات المختلفة يؤيد وحدة المصدر المأساوى فى حياة الشعوب ، ويدعم وحدة الغالب الفنى الأول ، الذى استوعب هذه التراجيديات وهو الدراما . فما أشبه ديونيزوس إله الخير اليونانى بأوزوريس إله الخير المصرى ، وما أشبه العلاقة التبعية بين الإنسان والآلهة عند الإغريق والمصريين القدماء . واليهود على السواء ، وما أشبه بطولات التضحية والفداء بين بروميسوس وإيزيف وأوديب وأوزوريس والمسيح . وجوه الشبه هذه فى البناء الأسطورى تقابلها وجوه أخرى فى دلالات الخير والشر والمعرفة (ويلاحظ هنا أن المأساة المسيحية هى امتصاص للتراث العبرى الذى جعل من الخير والشر قضية المعرفة الرئيسية ، وجاء الصليب بعد ذلك ليضيف قضية الفداء والخلود . بينما نجد أن المأساة اليونانية تجمع بين هذه العناصر جميعاً فى قضية واحدة ومن تراثها الخاص . وقد تفرعت عن هذا الاختلاف بضع مشكلات . فأوديب يرمز للتخطئة والمعرفة والفداء فى وقت واحد بينما المسيح هو آدم الجديد ، وأوزوريس يمسد قضائاً أخرى ، وهكذا) .

أقول إن أوجه الشبه هذه — بمقدماتها ونتائجها — هى التى وحدت المادة الأساسية للصراع فى جميع المآسى : فالله عند اليهود خلق الإنسان على صورته ومثاله ، والمسيحية جعلت الله إنساناً بالفعل ، والآلهة اليونانية كانت كالل بشر تماماً . هذه المادة الأساسية أدمجت الفن بالدين ، فقد تداخلت عناصرهما تداخلاً شديداً ؛ الرقص حول قبور الموتى ، فإنشاد الشعر الجنائزى ، والموسيقى المرافقة للرقص

والشعر .. كل ذلك مهد لأن تكون الدراما الشعرية هي البناء التراجيدي الأول ، والاعتقاد في البعث هو المحور المشترك بين معظم الآبانية التراجيدية . والمظاهر البدائية لذلك أن الناس - في اليونان القديمة - كانوا يتنسكرون ويتظاهرون بقتل واحد منهم والاستعداد لتشييع جنازته ، ثم يبعث من جديد . ويرجع بعض المؤرخين أن هذه الحركات التشيلية كان يقصد بها مناداة إله الخصب الذي يموت في الأسطورة ليبعث في زرع أو محصول جديد أى أن جوهر المأساة كان قتل إله أو بطل وبعثه مرة أخرى^(١).

ولعل الطبيعة التي نشأت عليها الديانة اليونانية في كونها بعيدة عن الوساطة بين الآلهة والبشر (فلم تصل هذه الديانة إلى الناس بواسطة الأنبياء أو الرسل والقديسين أو على يد فئة معصومة من الخطأ) ، لعل هذه الطبيعة هي التي حررت فن التراجيديا من أحضان المعبد والحفلات الدينية وخرجت بها إلى نطاق الواقع والمشكلات الراهنة والبطولات البشرية الصرفة . من هنا تطورت المأساة اليونانية من كونها شعراً خالصاً — بل عبارة عن وحدة متكاملة من الأشعار الغنائية تقيها الجوقة وعبارات من الشعر المنشور يقياها الممثلون فيما بينهم — إلى أن أصبحت تقليداً لحدث جدى كامل له جلاله ، في لغة منمقة بكل أنواع المحسنات الفنية ، وهذه الأنواع توجد في أجزاء متفرقة من المأساة ، وذلك الحدث يأتي بأسلوب درامى لا قصصى ليظهر النفس عن طريق الخوف والشفقة تطهيراً كاملاً . . . كما يقول أرسطو في تعريفه للمأساة بكتابة (فن الشعر) . وتطورت الفكرة الرئيسية للمأساة فلم تعد موت البطل لحسب ، بل رد اعتباره بعد موته ، ولكنها ظلت بالرغم من ذلك تصور ضعف الإنسان أمام القدر وإن امتد التطور بها إلى أن يتحول الإنسان إلى إله إذا مورست به مختلف وسائل الظلم والتعذيب . ولذلك كان البطل التراجيدي هو الإنسان الذى تتصارع داخله قوى الخير والشر ، كما كان الشباب رمزاً للحياة والخصب ولذلك أيضاً لم تكن ثمة قضايا اجتماعية ملحة ترتفع إلى المستوى التراجيدي (وإن لم يحل الكثير من المآسى اليونانية من مناقشة مشكلات البشر العادية) . فلم تبلور عند اليونان قضية

القضايا في حياة المصريين و الحرية ، كمنحور للأساة بل أن يوريدس في إحدى مآسيه (المستجيرات) يجعل رسول طيبة يتساءل : « من الحاكم في هذه الأرض ؟ ، فيرد ثيسوس قائلاً : « الحاكم لا وجود له هنا ، إنها مدينة حرة ، وعندما أقول حرة أعنى أن كل فرد فيها يتناوب الاشتراك في الحكم ، وأن الغنى فيها لا يفوز بحق كان للفقير ... وهذا هو الفرق الأساسى بين المآساتين اليونانية والمصرية ، فبينما كانت « المعرفة ، أو الحقيقة أو التقدير موضوعاً أساسياً في التراجيديات الإغريقية ، نرى هذا الموضوع يشكل عنصراً واحداً من عناصر التراجيديات المصرية .

ولقد كان للدكتور لويس عوض فضل الريادة في تحديد معالم هذه التراجيديات على صعيد الفن في كتابه حول « المسرح المصرى » (١). وقد ذكرنا ما سبق أن قال به الأب الفرنسى دريتون من أن بواكير التمثيل الدينى في مصر القديمة كانت تشير إلى مأساة عميقة يمسك فيها الإنسان مشعلاً وقضيباً من الفخار ثم يطفى لهبه بنفسه ويكسر عمود الفخار بنفسه دلالة الاستسلام للصدى الأكبر ، كما يقول لويس عوض مفسراً الشعلة بالروح ، وقضيب الفخار بالجسد ، وأن بطل هذه المسرحية هو الإنسان الذى تهبه المقادير الجسد والروح ثم تسلبه إياهما فيقدم على هذا العمل وهو منتحب لا يعرف فيما أخذ وفيما أعطى . ثم يقذف بوجوده إلى قاع البحيرة . وربما كان لإلقاء الجسد في البحيرة تعبيراً عن فكرة الخلاف الأبدى أو الولادة الجديدة وبدا الحياة الثانية ، غير أن مأساة أوزوريس إله الخصب المعذب ، وهى أم التراجيديات المصرية ، تتحدد ملامحها بأن تولد إيزيس وأوزوريس خارج الزمن ومن قصتهما مع ست تخرج ملحمة الصراع بين الخير والشر ، ومأساة إله الخصب الذى تنوح عليه مصر كلها بعد الحصاد ، وتحتمل بمقدمه مع الربيع . أى أن للمأساة المصرية وجهين : الوجه الاجتماعى للحرية . والوجه الوجودى للحرية . فإذا كان جوهر المأساة هو الحرية بشكل عام ، فإنها تبلور في شكلها التفصيل بالحبس والجنس والمعرفة . ولذلك تحولت التراجيديات في مصر القديمة من الشعر الغنائى الخاص إلى الدراما الشعرية فقد كان أوزوريس بطلاً مقيداً ، بمرقاً ، وكان

التقيد والتمزيق عقاباً على خطيئة محددة تلتق عند معنى الحرية ، وتتفرع إلى معاني الخبز والجنس والمعرفة ، وهذا تشتمل على الوجهين الاجتماعي والوجودي للحرية كتمثيل متكامل عن جوهر المأساة المصرية . على هذا النحو تفرد أوزوريس ببطولة تراجيدية خارقة فهو يحمل بين جنبيه بذور الخير والشر في صراع معقد ، وهو وحده محور الصراع ، هو نفس منقسمة على ذاتها ، هو إنسان في حرب مع نفسه . ويرجح الكثيرون أن مأساة أوزوريس كاتبة في شهوة الخلق أو الرغبة في الألوهية ، ولذلك كانت خطيئته هي أنه إله الخصب ، وإله الخصب بالضرورة إله خاطيء وإله الخصب بالضرورة إله معذب ، كما يعلننا فريزر صاحب (العنصر الذهبي) . وقد انحط المسرح المصري يوم أصبح أوزوريس إله الخصب بطلا بلا خطيئة ، ولها للخير ، وتحولت مأساة الخلق والاختصاص إلى ملحمة طويلة بين إله الخير وإله الشر . ولعل القيمة الحقيقية لكتاب الدكتور لويس عوض تكمن في التفرقة بين الدراما والملحمة ، فهو يقرر : « إن مصر لم تكن فريدة في هذا الانحراف فقد انحرفت أوروبا كلها نحو أثنى عام بين انهيار المسرح اليوناني وظهور مسرح الرئيسانس . تحولت عن أدب المسرح القائم على فكرة البطل المعذب إلى أدب الملاحم القائم على فكرة البطل المنتصر . ولعل ازدهار الملحمة المصرية في العصور الوسطى امتداد لهذا التحول الأميل » . . . ومعنى ذلك أن ثمة فرقاً أساسياً بين البطولة التراجيدية والبطولة الملحمية ، الأولى صراع داخلي في ذات البطل والأخرى صراع خارجي بين ذاتين . ومن هنا يقول لويس : « لسنا نرى للبطل أوزوريس من خطيئة إلا وظيفته وهل في الدنيا أكبر من خطيئة الاختصاص » .

ولابد من الاستطراد في التفرقة بين الدراما والملحمة ، فالإيمان بالجبر كما يقرر مؤلف « المسرح المصري » هو المصدر الأول للفكرة المسرحية بينما الإيمان بالاختيار هو المصدر الأول للفكرة الملحمية ، ذلك أن الإيمان بالاختيار يجعل صراع الإنسان في هذه الحياة لامع نفسه ، بل مع قوى خارجية هي الشيطان ، فالأصل في الملحمة أنها صراع بين الله والشيطان « هكذا علينا ذاتي وملتون » . والحضارة الزراعية تقوم على الحكم المطلق والاختيار في نفس الوقت ، لأن قانوناً واحداً أساسياً ثابتاً يحكمها هو قانون العدالة في السماء والأرض « فبالعدالة

وحدها تدور آلة الكون وتدور آلة المجتمع ، والعدالة لا معنى لها إلا إذا كان كل ما في الوجود مختاراً ومستولاً عن اختياره ، كما يذهب لويس عوض . ولذلك كان الاحساس الملحمي هو الغالب على التكوين التراجيدي بالمجتمع المصري ، فهو مجتمع زراعي يؤمن بأن الله أعطانا عقلاً نميز به بين الخير والشر ، وهناك أخيراً الثواب والعقاب . لهذا لم ينتج هذا المجتمع مسرحاً عظيماً بالرغم من النواة التراجيدية الرائعة التي اغتاطها الدين المصري القديم بين جدران معابده . وإنما أنتاج الملحمة الشعبية الدائمة الصيت . وليس من الضروري — يقول لويس عوض — أن تكون الملحمة شعراً يروى رواية ، واقت تكون نثراً لا يروى شيئاً يخرج منه المقال الزالى مثلاً كما نرى في أدب السياسة ويخرج منه القصص الأخلاقي الذي لا يعالج الحياة كما هي ، ولكن يعالجها لينصر الفضيلة أو لينهر الدين أو لينصر المعذبين في الأرض أو لينصر أى شيء في الوجود .

هذه الكلمات تبدو أهميتها البالغة ، ونحن بصدد إحدى مراحل تطور المسألة المصرية على يد نجيب محفوظ ، تلك المرحلة الواقعة بين أعماله ذات الرداء الفرعوني ، والثلاثية فالحس المساوي عند هذا الفنسان بدأ مع لقائه المباشر بالواقع المعاصر له في القاهرة الجديدة ، لأن الرداء الفرعوني في أعماله الأولى لم يكن إلا إطاراً فنياً لبعث الفكرة المصرية أثناء الكفاح الوطني ضد الاحتلال البريطاني . فلم تستوعب تلك الأعمال جوهر المسألة المصرية كما بدت في أعماله التالية ، السابقة على الثلاثية . والثلاثية أعلنت ميلاد البطل التراجيدي في الرواية المصرية . أما (القاهرة الجديدة ، خان الخليلي ، زقاق المدق ، بداية ونهاية ، السراب) فهي التجسيد الملحمي للمسألة المصرية كما رآها نجيب محفوظ على ضوء التعريف السابق للملحمة . أى أن هذه المجموعة من الروايات — وقد كتبت منذ عام ١٩٣٨ إلى عام ١٩٤٣ — هي خلاصة التجربة المساوية في مصر من خلال التجربة العالمية ، وجذور التاريخ المصري ، والعربي ، والبناء الاجتماعي المعاصر لنجيب محفوظ . هذه المجموعة من الروايات تشكل فيما بينها سلسلة محكمة الحلقات للملحمة السقوط والانبثاق ، عمودها الفقري مأساة الحرية ، مأساة الحب والجنس والمعرفة .

من هنا تكون ملحمة نجيب محفوظ حصيلية التجربة التراجيدية على الصعيد التاريخي للإنسان بشكل عام . وإذا كانت المأساة الرئيسية الثلاث تلتقي في جوهرها

عند حدود متشابهة فإن المأساة المصرية تختزن في أعماقها هذا الجوهر الشامل لأحزان البشر ، وتضيف عليه عبر تاريخها الخاص ما يقسم به الحزن المصرى من صفات منفردة . فلا ريب أن هذه المنطقة من العالم قد تأثرت كغيرها بالمأساة المسيحية بل إن هذا الدين عاش في مصر أكثر من ستة قرون ، وما يزال يضع ملايين يؤمنون به إلى الآن ، وبالتالي فإن مأساتنا الخاصة التي انبثقت مع مصرع أوزوريس قد تجاوبت مع صلب المسيح . فالتاريخ البشرى عند المسيحية مأساة تنتهى بالصليب وآلامه . والضمير البشرى — كما يقول جان فريديه^(١) موطن لنزاع لا يفتأ يتجدد بين الإنسان القديم الذى يزرع تحت نير الخطيئة الأولى والإنسان الجديد الذى خلقه التعميد خلقاً آخر ، فالكنيسة هي التي وجدت فيها البشرية هذا النوع من القلق الذى تبحث عنه في المسرح ، على حد تعبير جوليان بندا ، ولو أنصف لقال مع فريديه أن كل الأديان درامية الروح ما دام الإنسان فيها يواجه مقدوره . المأساة المسيحية تختلف عن المأساتين المصرية واليونانية في اتخاذها من البشرية كلها مادة رئيسية للدراما ومع أن الخطيئة والتفكير فالغفران هي الحلقات الثلاث في كل مأساة ، إلا أن هذا الثلاث يكتسب في المسيحية دلالة التعميم والشمول على الجنس البشرى كله . أى أن المأساة لا تتم على المستوى الفردي — الرامز في نفس الوقت إلى الإنسان — كما نرى في مآسى اليونان والمصريين — وإنما تعالج قصة البشرية مباشرة . ففي تمثيلية « آدم » التي توجد مخطوطتها الوحيدة في حوزة مكتبة « تور » — ويرجع تاريخها إلى نهاية القرن الثاني عشر ، ومؤلفها مجهول الاسم — تشتمل التمثيلية على ثلاثة أجزاء : سقوط آدم وحواء ، ومقتل هايل على يد قاييل ، وموكب الأنبياء لإعلان قدوم المسيح . سوف نكتشف أن فكرة القدر اليوناني غير المبرر ، تكاد تختفى ، وتحمل مكانها فكرة الخلود . ينادى الإله آدم ، « ستتابع حياتك كلها في الانسراح ، ستدوم إلى الأبد ، ولن يعترىها القصر ، وفي مكان آخر « لن تموتنا ، لن يعترىك المرض » ، « لن تخشى الموت » ، هذا الإحساس العميق بهنصر الزمن والديمومة واللاموت قد تأثرت به

(١) « المسرح الدينى في العصور الوسطى » — الترجمة العربية عن المؤسسة المصرية العامة

التراجيديا المصرية أيما تأثير . المسيحية أيضاً تضيف فكرة أن الإنسان مركز الكون ، لأن العالم بأسره سيكون تحت إمرتك ، ، وفكرة الاختيار ، وأمامك ساضع الخير والشر كليهما ، وهى الفكرة المحورية فى الحضارة الزراعية . تلى ذلك مباشرة فكرة الترد ، فإذا فعلت ذلك بعدت عن طريق الخطيئة ، فالخطيئة هى الترد ، والمعرفة هى الخطيئة ، إن أكلت من الشجرة متفورك ، وفقدت حبي ، وأصبحت تعس المصير ، ولكن الشيطان يقول شيئاً آخر : ، إنك منزّه عن الموت ، ، إنها شجرة المعرفة ، ، سير تفتح الغطاء عن عينيك فى الحال ، ، . . . ولن تعود فى حاجة إلى خوف ربك فى شيء ، بل ستصبح ندأله فى كل شيء . ، والإنسان يرهب والفناء ، ولكنه يتوق لأن يكون ندأ للطلق . لهذا يأكل آدم من الشجرة ، وفى الحال يعرف خطيئته : ، لقد مت الآن ، ، الآن عرفت معنى الخطيئة ، ، لا بد أن أهوى إلى قاع الجحيم حتى يأتى من يخلصنى . ولا حظ جان فرائيه أن آدم هنا يعبر عن أهله فى الخلاص ، ولكنه لا يوجه كلمة استعطاف واحدة للرب . ولكن آدم لا يلبث أن يواصل : ، الآن أصبحت ضائعاً ، ، إن يستطيع لإنسان حتى أن يخلصنى بما أنا فيه مالم يتدخل إله الجلال ، ، لن يستطيع أحد أن يقدم لى يد العون إلا الإبن الذى سيخرج من أحشاء مريم ، ، لا أدري ماذا ، سيحل بنا بعد أن فقدنا إيماننا بالله ، ، ليس لى إلا أن أموت ، .

هذا هو سر التفاعل بين المأساتين المسيحية والمصرية . فالشيطان هو ست ، أما أوزوريس فهو المسيح وآدم معا . لقد صورتك على صورتى بكل فة ، ، هكذا يعقب الله على آدم . اذ لك . ملعونة الأرض التى تبغى أن تبذر فيها فحك ، إنها لن تحمل ثماراً من أجلك . إنها ملعونة تحت يدك . ومن التبت أن تحاول استثمارها من أجلك ، ستصبح عقيماً ، ولن تنتج إلا الشوك والحسك . وستصبح بذورك ملعونة تحت الحكم الذى قضى به عليك ، ولذا سيعترها الفساد . بالكدر والنصب ستأكل خبزك ويعرق جبينك طوال الليل والنهار ستعيش ، ، أوحاء . وستحمنين أولادك كرها وستلدنهم كرها ، وسيقضون كل حياتهم غارقين فى بحر من القلق . هذه هى الآلام ، هذا هو الخراب الذى ألقيت بنفسك فيه ، أنت وذريتك . وكل من - ينحدر منك سيكون على خطيئتك ، . ولما معا : ، منذ الآن . ستعرفان الجوع والتعب ، ستعرفان العذاب والآلم خلال أيام الأسبوع جميعاً . وستسترون

إقامتكم فوق الأرض إقامة سيئة . ثم تموتون في نهاية الأمر ، ولا تكادون تدقون الموت حتى تذهبوا إلى الجحيم من فوركم . ستكون الأرض مأوى أجسامكم ، أما أرواحكم ، فإلى الجحيم مأواها حيث يقف لها الهلاك بالمرصاد . ويعود للغز في المسيحية من جديد حين يأمر الرب أحد الملائكة بأن يقف على باب الفردوس وأحرص على ألا يحصل على القدرة أو الإذن بمس فأكهة الحياة بل سد عليه الطريق بهذا السيف المتوهج ، ، وتكرر مأساة قايين وهايل فيتأكد لدينا أن الأرض خطيئة ، في المأساة المسيحية ، فآله يقبل الخروف قربانا ويرفض محصول الأرض وكما لعنت الأرض بسبب آدم ، لعنها الرب ثانية بسبب قايين ، ويتضح الرمز الجنسى للمسيح حين يأتي أشعياً يتلو نبوءته : « سيخرج من جذع يسي قضيب ، وتنبت من جذعه زهرة تحمل عليها روح الرب ، ويقول : إن النبوءة وجدت في كتاب الحياة » وأنها ليست حلماً بل رؤيا . ويكمل أن العذراء تحمل « ثمرة الحياة » وتلد يسوع الذي يخلص آدم من العذاب ، وهذا ما يؤدى إلى إلى احياء « الأمل » . وبأن المسيح فعلاً ، ليصلب ويموت فداء للعالم ، ثم يقوم من بين الأموات في اليوم الثالث ، ويصعد إلى السماء منتصراً للبشرية جمعاء .

لقد حاول أحد المفكرين السوفيت في كتاب له بعنوان « أصول الدين » أن يرجع بالمسيحية كلها إلى مأساة أوزوريس مرجحاً أن شخصية المسيح لم توجد قط . ولسنا هنا بصدد مناقشة هذه الفكرة بالنفي أو الإثبات . غير أننا لا نتردد في القول بأن الجزء الحديث في المسيحية (فالجزء الأول عن آدم هو امتصاص للتراث العبرى) قد تأثر تأثراً كبيراً بالمأساة المصرية . على أن هذا الواقع لا ينفى تأثر المأساة المصرية في تطورها بالمسيحية . خاصة وأن مصر كانت في مقدمة البلدان التي استقبلت المسيحية منذ نشأتها تقريباً وظلت الديانة الرسمية بضعة قرون . فكانت ثمة تفاعل حضارى بين الفكرتين المسيحية والمصرية ما تزال لها روايتها في النفس المصرية عند المسيحي والمسلم على السواء . وربما كان الطابع الملحمي الذى ساد الآداب المصرية في العصر الوسيط هو نتاج التأثير المتبادل بين تراجيدية البطل المصرى أوزوريس — إله الخصب المعذب — وقصة

الله والشيطان التي نقلتها المسيحية عن اليهود . وربما كانت هذه هي الجذور الفائرة في وجداننا الفنى التي أدت إلى ما يشبه الفوضى في تاريخنا الأدبى الحديث . . فقد كتب توفيق الحكيم « أهل الكهف » أول مأساة مصرية حديثة في قالب درامى ، بغير أن يولد معها البطل التراجيدى . بينما أعلنت ثلاثية نجيب محفوظ ميلاد هذا البطل في القالب الروائى . ولم يحل هذا التناقض الفنى إلا فى مسرحية « الراهب » حيث اعتقد أن « أبانوفر » هو أول بطل تراجيدى فى الدراما المصرية الحديثة . أما مجموعة أعمال نجيب محفوظ ، السابقة على الثلاثية فقد كانت ملحمة روائية لم تشتمل على أية بطولة تراجيدية ، ولكن البطولة الملحمية فيها نسجت على نحو خاص متفرد . وسوف نتوقف عند هذه النقطة بالتفصيل فيما بعد . يهنا الآن أن نستأنف الحديث عن التيارات التي أسهمت فى تطور المأساة المصرية إلى أن وصلتنا فى القالب الملحمى .

• • •

باتتهاء العصر الوسيط وبداية عصر النهضة كان الأدب الشكسبيرى يصوغ التراجيديا الإنسانية على نحو مغاير الأصول الإغريقية والمسيحية على السواء . إن التراجيديا الشكسبيرية — كما يقول برادلى فى كتابه المعروف بهذا الاسم — قد اشتركت مع مآسى اليونان فى عنايتها الأساسية بشخص واحد ، كما أن الأحداث تؤدى إلى موت البطل ، والقصة تصور الجزء المضطرب من حياة البطل ، وهى بالضرورة قصة عذاب ومصاب . يحلان بشخص بارز معروف . وهما فى حد ذاتهما من نوع لاف للأنظار . ويكونان عادة غير متوقعين ومتناقضين مع سعادة سابقة أو مجد غابر . . . ويمتد أثرهما إلى أبعد من دائرة البطل بحيث يجلان المشهد كله مشهد ويل ، وهما عنصر جوهرى فى التراجيديا ومصدر رئيسى للانفعالات التراجيدية وبخاصة عاطفة الإشفاق .

ولقد تطور معنى القدر عند شكسبير من كونه انقلاباً تاماً فى الحظ يحس الإنسان إزائه بالعمى والعجز وبأنه ألعوبة فى يد قوة غامضة تبسم له فترة نصيرة ثم تصرعه فجأة فى كبرياته ، إلى أن أصبح البطل الشكسبيرى يهوى من قة العظمة

الدينية إلى الحضيض ولا يثير سقوطه إلا الشعور بالتناقض بين حيز الإنسان والقدرة على كل شيء . ولم تعد الكارثة التراجيدية قاصرة على الحدث المفاجيء غير المبرر ، بل أضحت هناك مجموعة من التصرفات تولد تصرفات أخرى وهذه الأخرى تولد غيرها أيضاً إلى أن تؤدي هذه السلسلة من الأفعال المتشابهة إلى كارثة بواسطة تسلسل لا مفر منه فيما يبدو . (وإذا كان نجيب محفوظ قد تأثر بشكسبير كما أكد ذلك مراراً ، فإن هذه النقطة بالذات توضح مبلغ هذا التأثير) . هذا يفضي إلى حقيقة تراجيدية هامة تقول بأن الأبطال أنفسهم هم علة مصائبهم .

• وقصة أية تراجيديا شكسبيرية أو أحداثها لا تتألف بالطبع من تصرفات أو أعمال بشرية خسب . وإنما الأفعال هي العامل الأعظم . هذه الأفعال هي في الأكثر تصرفات بكل معنى الكلمة ، وليست أشياء تؤدي فيما بين الثوم واليقظة بل هي إتيان أفعال ذات طابع مميز . ولهذا يمكن أن يقال — بمثل هذا الصدق — أن محور التراجيديا يكمن في فعل صادر عن خلق أو في خلق يتمنخض عن فعل .. هكذا يقرر برادلي منطلقاً إلى أن الصدفة أو القدر ليست إلا حادثاً — غير خارق للطبيعة — يدخل في التسلسل الدرامي دون تدخل شخصية ما أو الظروف المحيطة بالظاهرة . هذا التصرف من جانب القدر هو حقيقة ، وحقيقة بارزة من حقائق الحياة البشرية ولهذا فإن استبعادها كلية من التراجيديا يعنى في عرفنا التنكر للحقيقة بل أنها ليست بمجرد حقيقة فلتن يبدأ الناس طائفة من الأحداث ثم لا يستطيعون أن يحسبوا حسابها أو يسيطروا عليها ، تلك حقيقة مؤسفة ، (وهذه هي النقطة الثانية التي لا يمكن تجاهل أن نجيب محفوظ قد تأثر بها إلى أبعد حد) وقد أضاف شكسبير إلى الحقيقة التراجيدية أنها تتاج الصراع الداخلي والصراع الخارجي معاً . ولعل هذه الإضافة لم تتحقق من قبل إلا في التراجيديا المصرية ، حيث كان ست نموذجاً للقوى الخارجية ، وكان أوزوريس يحمل بين جنبيه صراعاً داخلياً « بينما كانت التراجيديا الإغريقية المعاصرة قاصرة على الصراع الداخلي ، والمأساة المسيحية قاصرة على الصراع بين الله والشيطان ، ولذلك تحولت إلى الإطار الملحمي طوال العصور الوسطى » ... وهنا يفضل برادلي أن

يستخدم تعبير « القوة الروحية » كرمز للصراع الخارجى والداخلى معاً ، كالحير والشر والمبادئ العامة والشكوك والشهوات والدسائس والأفكار ، وكل هذه تدفع البطل التراجيدى للسير فى اتجاه ما ، يعجز أحياناً عن مقاومة القوة التى تسوقه فى هذا الاتجاه مهما كانت النهاية مدمرة « ولا بد لمواجهة هذا الظروف من شئ قد يكون بوسع رجل أصغر شأناً أن يحققه ولكن البطل لا يستطيعه . إنه يخطئ عن طريق التصرف أو التقاعس عن التصرف . وهذا الخطأ باتحاده مع أسباب أخرى يجلب عليه الدمار » . إن الحقيقة التراجيدية تتجاوز كثيراً عن حدود التراجيديا ، ولذلك فالانطباع الراسخ للأساءة عند شكسبير هو (الضياع) الذى يدعنا نحس بالشخصية وكأنها لم تأت إلى العالم إلا لتلقى هذا المصير المؤلم . (والضياع هو أولى حلقات ملحمة السقوط والانهيار عند نجيب محفوظ ، ونموذج الضائع يستمر عنده فى بقية الحلقات) فالكل باطل هو شعار العزاء الذى لا يقود إلى معرفة السر أو حل اللغز ، لذلك يحسن استبداله بكلمات أراجون : عندما يفتح الإنسان ذراعيه ليستقبل الدنيا ترسم خلفه علامة الصليب .

من المسلم به — يقول برادلى — أن هذا السر أو اللغز لا يحل بلفظة الدين . بل إن الغنان العظيم — كشكسبير ، لا يملك سوى استقطاب عناصر المأساة فى موضوعه صارمة ، فلا ينبغي أن نصف شريعة ما أو نظاماً ما أخلاقياً أو القوة العليا فى العالم التراجيدى بأية صفات خيرة أو شريرة أو حتى قدراً محتوماً ، فلا يبدو الفرد مسيئاً إلى أية شريعة أو قوة عليا ، ولا يبدو ضحية لمجموعة من الظروف الخارجية . وهذان الرأيان يناقض أحدهما الآخر ولا يستطيع أى رأى ثالث التوحيد بينهما ، ومن هنا يشتد التوتر التراجيدى مادامت الشخصية ليست مجرماً يستحق العقاب ولا ضحية لمجرم آخر لا يعاقب . إنهم « مهما كانوا مخطئين فإن خطأهم بعيد عن أن يكون السبب الوحيد أو الكافى فى كل ما يلحقون من عذاب ، أو كما يعبر شكسبير فى مسرحية « هامت » على لسان الملك قانلا « أفكذنا ملك لنا . . . أما نتأجها فليست من صنعنا » ، إنهم يتصرفون بحرية ، ومع ذلك فإن تصرفهم يكبلهم بالأغلال ، فهم لا يفهمون أنفسهم بخير مما فهموا العالم المحيط بهم ، فى كل مكان من العالم التراجيدى نجد أن تفكير الإنسان عندما يترجم إلى عمل ينقلب إلى ضده . ومهما يكن ما يحل بعمله فإنه يحصل على أبعد الأشياء عن أحلامه بـ

يحصل على دماره هو شخصياً . ويستنتج برادلى أن هذا يجعلنا ندرك مدى عجز الإنسان ، ولكنه قلبا يوحى بفكرة القدر ذلك أن الإنسان يبدو كأنه مبعث دماره . وهذا لا ينفي بالطبع أن ثمة عوامل مساعدة على تحقيق مصيره البشع ، هذه العوامل التي تدعنا نحس بأنه (تمس الحظ بشكل فظيع) . وهنا يطرح مؤلف التراجيديا الشكسبيرية (١) ، مجموعة من الأسئلة :

— إذا كان الناس يتصرفون وفق خصالهم . فما الذى يجيشهم بالمشكلة الوحيدة التى تقضى عليهم فى حين أنها تكون خفيفة الوطء على شخص آخر ، والذى يجعلها عليهم فى اللحظة التى يكونون فيها أقل صلاحية لمواجهةها ؟

— وما السبب فى أن فضائل الإنسان تساعد فى القضاء عليه ، وأن ضعفه وقصوره متشابك مع كل شئ بديع فيه إلى حد قلبا نستطيع معه فصلها عن بعضها البعض حتى فى الخيال ؟

— إننا لا نجد فى تراجيديات شكسبير ما يجعلنا نعتبر تصرفات الأشخاص وآلامهم محددة مقدما نوعاً ما ، بصورة تعسفية دون مراعاة لمشاعرهم وأفكارهم وما يتخذونه من قرارات . كما أن الحقائق لا تستعرض قط بصورة تبدو لنا معها كما لو كان للقوة العليا — مهما يكن كنهها — ضغينة خاصة تطوى عليها الجناح ضد أسرة أو فرد ما . أى أنه لا يتولد فينا أى انطباع محدد حول القضاء والقدر الذى يجرم على رب أسرة ما — بسبب جريمة بشعة ارتكبها أو مروقا عن الدين — ما هو إذن هذا القدر الذى تقودنا الانطباعات التى بحثناها الآن إلى وصفه بأنه القوة العليا فى العالم التراجيديمى ؟

وجيب برادلى يظهر أنه تعبير أسطورى عن الجهاز أو النظام بكامله الذى يؤلف الأفراد فيه جزءاً تافهاً لا يعتد به . والذى يبدو أنه يحدد — أكثر بكثير مما يفعلون هم — ميولهم الفطرية وظروفهم ، وهذه تؤدى إلى تحديد تصرفهم والذى هو بالغ من العظم والتعقد حداً قلبا يستطيعون معه فهمه فهماً تاماً أو التحكم فى تصرفاته . والذى له خاصية واضحة محددة إلى حد يجعل أية تغييرات

تطراً عليه تولد تغييرات أخرى حتمية دون مراعاة لرغبات الناس وما يريدون من ندم .

هذا المفهوم الشكسبيرى للقدر ، وتلك الموضوعية الصارمة التى تتحكم فى مسار الترجيدىا الشكسبيرية ، يشكلان السمة الأساسية فى ملحمة نجيب محفوظ . وإذا كانت المأساة المسيحية قد تفاعلت مع التكوين التراجيدى للنفس المصرية (كما لاحظ ينجي حتى الإحساس المسيحى بالخطيئة فى رواية زينب ، وكما نلاحظ نحن فى اختيار الحكيم لموضوع أهل الكهف ، وفى اختيار لويس عوض لقضية الراهب) .

وإذا كانت الشكسبيرية قد أسهمت فى تكوين نجيب محفوظ الفنى وبلورت إحساسه التراجيدى كما سئرى فيما بعد ، فإن التجربة العربية منذ العصر الجاهلى إلى العصر الإسلامى إلى العصر الحديث ، كان لها تأثيرها الفعال فى استجابة الروح المصرية إلى إضافات مأساوية جديدة .

* * *

وسوف يظل للكاتب السورى صدق اسماعيل فضل الزيادة فى تحديد معالم التجربة المأساوية عند العرب فى كتابه الهام « العرب وتجربة المأساة » (١) . وهو ينطلق من أن التاريخ البشرى حين يبدو سلسلة من مراحل الانهيار المتعاقبة ، دون مبرر منطقي إلا أن العالم يفسد يوماً بعد يوم ، ينصرف التفكير إلى التسليم بأن هناك قدراً لا سبيل إلى رده ، يحتم الانهيار ، لذلك كانت المأساة نسيج الحياة وجسيمنا اليوى كما يقول جوته فى « فاوست » . والخطيئة الفاجعة هى خطيئة لانستطيع أن نتم بها أحداً ، ومن ثم ليس بمقدورنا أن نفهم وجود قاض يحكم ، كما يقول شيلر فى « ظاهرة الفاجع » . فاسقوط الذى يبدو من طبيعة الحياة الإنسانية ، يصنع دائماً بيد الإنسان لا بيد القدر . ومن ثم فهو يتناول ما يمكن أن تكون عليه القيم وليس ما هو محتم . وإذا كان ثمة مظهر للضرورة فى تجربة الفاجع ، فهو الاعتراف باسقوط.

والاستسلام أمام القدر هو خلاصة التجربة الجاهلية عند صدق اسماعيل . والقدر الجاهل هو الدهر ، هو الزمن . لذلك كانت الحرب والفروسة من مقومات الوجود اليوى . فن أجها (يبدو الإذعان موقفاً حراً) . وحماية الماضى وقداصة القيم القديمة هى الوجه الفكرى للاستسلام ، بينما المغامرة هى الوجه العملى . مادام الأصل هو القدر الإنسانى الصارم ، فهو المقدس الذى لا يمس . وهذا ما يفسر موقف المغالاة والجموح فى الإنسان الجاهل والاندفاع دون تردد أو تكوص ، وكانت الإرادة الجماعية صورة القدر فى الحياة اليومية لدى الجاهليين ، فصير الفرد هو ما أراده الجميع . والجميع ليسوا أولئك الذين تعيش بينهم بحسب ، ولا الأجداد الذين اقرضوا . بل القيم الخلقية التى صنعتها التجربة الإنسانية خلال الزمن وأصبحت راسخة الجذور فى الطبع البشرى . أما القضية الرئيسية فى الإسلام فهى العلاقة بين الإنسان والله . وهى علاقة قائمة على أساس التسليم بالحقيقة الإلهية ، فالمعرفة ليست غاية على الإطلاق . . وعلى الإنسان أن يدعى لما يمكن ، أن تقديره المشيئة الإلهية دون أن يساوره الشك فى عدالتها وصواب حكمها . إن هذا الإمكان هو محور المسألة فى التجربة الإسلامية فالله هو ينبوع الرحمة وسوط العذاب فى آن واحد . وليست الحياة الإنسانية إلا تجربة انتظار تزدهم بأعنف ألوان الشعور بالمسؤولية تجاه القيم الروحية التى تمثل المصير الخلقى للإنسان فالإمكان بالتجربة الإسلامية هو صورة صارخة للإلتزام بالإله الذى ترجع إليه جميع القيم . والندم هو اعتراف ضمنى بأن الخطأ فى طبيعة الإنسان . ومنذ بداية عصر الإنحطاط تبدأ إدانة القدر ، الزمن وغد والقدر غدو غير معقول ، وهذه الصورة يبدو القدر قوة غائية فى طبيعتها العيث والقدر ، وليس لها من سبيل إلا الصدقة العبياء ، وحين تتحكم الصدقة بالمصير الإنسانى يتوارى كل ما يدعو إلى الإلتزام ، وتتغلغل الريبة فى كل موقف حر يقتضى الوعى والتصميم . ذلك أن الإرادة الحرة لاتستطيع أن تمارس فعاليتها إلا فى ظل اليقين ، إلا فى الإذعان للسنن الحتمية التى تتحدد مكانة الإنسان فى العالم ، وتحفزها إلى حماية مصيره حين يكون هناك ما يهدد القيم أو يوردها التلوث والسقوط .

وعلى هذا النحو فإن مسألة الإنحطاط تتمثل فى إعفاء الإرادة الإنسانية من كل التزم ، ولكنها لا تحررها من التزوم الذى يمثله شعور الجميع بأنهم ضحايا

بغير ذنب أو جريمة إلا أنهم غير قادرين إلا على الرفض والانزمام، وفي هذا الترقق
تلوح الدعائم القائمة التي يستند إليها القدر في اقتناص المصائر : الحظ والخرافة
والمعجزة والغيب ، وهي جميعاً مظاهر للتعمير الفاجع عن الفرار من المأساة .

* * *

إن الامتزاج العميق بين التزاجيديا المصرية القديمة ، والمأساة المسيحية ،
والتجربة العربية الإسلامية بوجه خاص ، هو انعكاس أمين للتفاعل الحضارى
العميق بين مختلف مراحل تطور تاريخنا من مصر الفرعونية إلى مصر القبطية
(ولا أقول اليونانية الرومانية بلغة الأوروبيين ، لأننا من جهة لا ينبغي أن نسمى
إحدى مراحل تاريخنا باسم المحتل ، ومن جهة أخرى فإن الحضارة المصرية في
تلك المرحلة قد اكتسبت الشيء الكثير من المسيحية لا من اليونان أو الرومان ،
وبالتالى فإن النفس المصرية لم تكتسب شيئاً ذا بال من المأساة اليونانية ، بل إن
حرباً سجالاتاً بين مصر والامبراطورية لينخض المصريون للتفسير الرومانى
للمسيحية دون جدوى ، ، ومن مصر القبطية إلى مصر العربية (ولا أقول الإسلامية ،
لأن الحضارة العربية كانت أعمق من أن يكون الإسلام هو عنصرها الوحيد ، كما
أن التجربة العربية مع الإسلام تختلف تماماً عن تجارب الأمم الأخرى مع نفس
الدين) . مصر الفرعونية ومصر القبطية ، ومصر العربية الحديثة هى الحلقات
الثلاث الرئيسية في تاريخنا القومى . ومن خلال الامتزاج الحضارى العميق بين
هذه الحضارات تكونت ملامح النفس المصرية ، وتشكلت معالم مأساتها . غير أن
أحدث هذه الحلقات — وأعنى به مصر العربية — هى العامل الحاسم في تكويننا
النفسى والمأساوى ، لا لأنها أقرب إلينا من ناحية الزمن . بل لأنها تاريخ مستمر
سبقت فترات — تقصر أو تطول — من الانسلاخ والتزق والبت . فهما كانت
هناك بقايا فرعونية أو راسب قبطية في الروح المصرية ، فإن العنصر العربى الحديث
هو العنصر الأغلب والأكثر فعالية . هذا الإيضاح هام للغاية عند تحديد عناصر
المأساة المصرية في ملحمة نجيب محفوظ . فالأسرة القاهرية المسلمة هى الهيكل
الروائى في جميع قصص هذه الملحمة .

* * *

تطور فن المأساة من الشعر الغنائى إلى الدراما الشعرية إلى الدراما لثرية إلى النثر الروائى . أى أن التراجيديات تراوخت بين البناء الدرامى والبناء الملحمى . ويلاحظ برادلى أن التراجيديات تعنى فى نظر القرون الوسطى قصة أكثر منها تمثيلية ، ويدعم لويس هوض هذه الملاحظة بقوله إن فترة ازدهار الملحمة المصرية كانت العصور الوسطى . ولقد تسبب تخلفنا الحضارى الشديد ، ولقائنا بالهسكر الأوروبى منذ نهاية القرن التاسع عشر فى اضطراب أدبنا وفنوننا اضطراباً عظيماً . فليست لدينا مرحلة كاملة محددة يمكن تسميتها بحسم بالمرحلة الكلاسية أو الرومانسية . الخ . وليست لدينا التقاليد الأدبية والأصول الفنية الراسخة فى هيكلها العام وشكلها الكلى . . . وإنما كنا نستعير من قوالب الأدب الغربى بعضاً من جزئياتها المتفرقة لافى تطورها الشامل . لهذا ولدت المأساة الرومانسية على يد هيكل قرية الشبه من التراجيديات المسيحية ، ولهذا أيضاً ولدت « أهل الكهف » غالية من البطل التراجيدى بالرغم من تكوينها الدرامى . كذلك كتب نظمى لوكا « رقيق الأرض » — التى دعاها فيها بعد بالمختصة — متأثراً إلى حد كبير بالمأساة اليونانية .

وأصدر نجيب محفوظ مجموعة من القصص ذات الرذاء الفرعونى لم تعرف قط طريقها إلى دنيا المأساة . وكان صادفاً إلى أبعد حد حين توقف فجأة عن هذا اللون من التأليف ، ليدخل مباشرة إلى ذلك العالم الكبير ، ليدخل مصر المأساة . وكما كتب الحكيم أول مأساة مصرية فى العصر الحديث بغير أن تتضمن أية بطولة تراجيدية فإن محفوظ بدأ صياغة مأساة القاهرة الجديدة ، خان الخليلى ، زقاق المدق ، بداية ونهاية ، السراب ، فى رداها الملحمى الذى يمتص الصراع بين الخير والشر دون أن ينتصر الخير قط ، ذلك أنه فى صدقه مع تاريخنا الاجتماعى والسياسى لم يخضع لتعريف الملحمة الذى ساقه لويس عوض فى ثلاث نقاط :

الصراع مع قوى خارجية ، نصره المعذبين فى الأرض ، البطل المنتصر . أكثر من ذلك أن نجيب محفوظ لم يكتب هذه المجموعة من الأعمال وفى ذهنه أى تصور لبناء ملحمى . لقد كتبها كروايات مستقلة عن بعضها البعض . لكنه كتبها فى ذهنه — بكل تأكيد — تصور شامل لمأساة مصر: يبدو هذا التصور واضحاً من اختياره للشعب المصرى فى التاريخ الطويل المعذب ، وشريحة البرجوازية الصغيرة التى تعاني ويلات وضعها السياسى والاجتماعى والاقتصادى الممزق ، فى

فترة ما بين الحربين . كتب نجيب هذه الروايات بوجدان المنتمى إلى المأساة ، ولكنه متم من نوع خاص ، متم في أزمة كتبها نجيب بروح المثل لجليل الهزيمة ، جميل المأساة ، جميل الالتئام والرفض في آن واحد . لذلك كانت هذه المجموعة من الروايات ، تمثل فيما أرى ، ملحمة السقوط والانهار ، ولم تكن قط ملحمة الانتصار .

الصدق الفني البالغ الصرامة ، هو السمة البارزة في أدب نجيب محفوظ . إن صدقه في اختيار الشكل الملحمي كان تمهيداً طبعياً لاختياره الشكل الروائي في الثلاثية التي أعلنت ميلاد البطل التراجيدي في الأدب الأدب المصري الحديث . « وأكرر أن التناقض بين البطولة التراجيدية والإطار الفني للمأساة — الذي نتج عن اضطراب تاريخنا الأدبي — قد حل في مسرحية « الراهب » على يد لويس عوض » .

يبدو الصدق الفني عاملاً هاماً في التوفيق إلى اختيار عناصر العمل الفني لذا تصدينا للارتباط الملحمي بين روايات نجيب الخمسة ، والعناصر الأساسية المكونة لبنائها .

توفيق الحكيم ولويس عوض ، اختاروا الثوب التاريخي لمصر المسيحية كقالب درامي للمأساة . أما نجيب محفوظ فالتقى مع الواقع مباشرة . ومعنى هذا أنه التقى بمجموعة هائلة من العناصر المعقدة . التقى أولاً بجوهر المأساة المصرية : هل هو الجبر أم الاختيار . الحضارة الزراعية تؤمن بالعدالة المطلقة والاختيار المطلق . الحضارة المدنية تؤمن بالجبر الصارم . يقول لويس عوض : « لهذا كله كان المجتمع الزراعي قاسياً في حكمه على كل خاطئ ، على كل خارج على العقل ، هو لا يمتنع الخطأ ولا يفتقر الخطيئة . ولقد يدفع الخطيء أو الخاطيء ثمن خطئه أو خطيئته باهظاً ، ولكن الإيمان بالمطلقات يمنع الغفران له أو الآسى لمصرعه كذلك يمنع الغفران له والآسى لمصرعه الإيمان بالاختيار ، « المجتمع الزراعي مجتمع قائم على الاختيار . وأبناءؤه يكثرون مع الحديث عن القدر وعن القضاء وعن إرادة الله ، ولكنهم في صميمهم يؤمنون بالاختيار ، ولا يأتون شيئاً يدل على إيمانهم بالقدر ، هم لا يجازفون ، هم لا يتنقلون هم لا يدخلون معركة إلا بعد امتحان سلاحهم ، هم يؤمنون بالاختيار لأن الإيمان

بالاختيار معناه العقاب والثواب . ثم يقول إن من ينحرف عن العقل ، في المجتمع الزراعى ، إما أن يكون هدفاً للسخرية وتأديبه يكون في الملحمة حيث ينازل البطل رمز الخير الوغد رمز الشر ويصرعه (١) .

نجيب محفوظ يعرف أن الحضارة المصرية في جوهرها حضارة زراعية يحكمها قانون أساسى هو العدالة في الأرض وفي السماء . فبالعدالة وحدها تدور آلة الكون وآلة المجتمع ، والعدالة لا معنى لها إلا إذا كان كل مافى الوجود مختاراً ، ومستولاً عن اختياره . لذلك فإنه — بوعى منه أو بغير وعى — يصوغ المأساة المصرية في الشكل الملحمى . فنحن حقاً أبناء الحضارة الريفية التى يحكمها قانون الاختيار قانون الملحمة . ولكن ملحمة المأساة المصرية لها سمات خاصة ، لها ظروفها المتفردة لأنها تركت تاريخ طويل مثقل بالعبودية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، لأنها صليب ضخم تسمرت على خشبته حرية شعب كامل آلاف السنين . كذلك فالبراجوزية الصغيرة التى عاش نجيب في لظاها ليست تعبيراً عن الحضارة الريفية وحدها ، لأنها تجسيد عميق للقاء الريف بالمدينة فهى تحمل في جوهرها قيم المجتمع الزراعى ولكنها تعيش في قلب المدينة الجديدة . مأساتها إذن لا تقوم على الاختيار الناجم عن السكون والاستسلام لحسب ، إنما تقوم أيضاً على أهم الزكائن الروحية في المدينة الجبر ! الجبر الذى يؤدى إلى المغامرة ، فتصبح حياة الانسان مخاطرة شخصية مع القدر . الشخصية المدنية إذن ، هى شخصية قلقة واثرة ومضطربة ، هى شخصية لا تعرف الأمان في داخل النفس ولا في خارجها ، فعلا م تعتمد هذه الشخصية في كفاح الحياة وهو طويل مزير ؟ هى تعتمد على شيء واحد هو القدر وهذه النفس تحس بأنها أداة في يد الله إن كانت مؤمنة وألعوبة في يد القدر إن كانت غير مؤمنة ، كما يقول لويس عوض . لذلك كانت شخصية مغامرة ، مخاطرة ، تنجح إلى النسبى وتمتد المطلق . ومن هنا كانت القيم والمعايير والمقاييس هى المصطلحات الجديدة في الحضارة المدنية .

نجيب محفوظ يختار البراجوزية الصغيرة لبنائه الملحمى ، ويعلم تماماً أنها

مزيج معقد من الجبر والاختيار ، من الريف والمدينة ، من الاستسلام والمغامرة . البناء المعقد للبرجوازية الصغيرة ، هو أكثر الأبنية الطبقية تعبيراً عن المأساة المصرية . فهي الشريحة الاجتماعية الوحيدة المعلقة في الهواء كسينيف وهي الشريحة الاقتصادية الوحيدة الهاوية في حضيض اليأس من المستقبل . وهي الشريحة السياسية الوحيدة التي أنبتت أقصى تيارات اليمين واليسار حيث كان مآلها الدائم عذاب السجن . نجيب يختار البرجوازية الصغيرة وهو على وعى بأنها عرض وأطول الشرائح الطبقية في مصر ، وأعقها إحساساً بضراوة المأساة . نجيب يختار الزمن بوعى تراجميدى عميق ، فهو يختار البرجوازية الصغيرة في فترة ما بين الحربين ، وهي المرحلة المأساوية الكبرى في تاريخنا الحديث . نجيب يختار الأسرة القاهرية المسلمة وهو على وعى قد بأن الإسلام هو العنصر الروحي الوحيد الذي يلتقى مع طبيعة البرجوازية الصغيرة المصرية في المدينة .

الإسلام هو «وسط عذاب وينبوع رحمة في آن واحد» كما يقول صدق إسماعيل ، البرجوازية الصغيرة المصرية هي ملتحق شعار الريف « الله المنتقم الجبار ، وشعار المدينة «العفو الرحيم» كما يقول لويس عوض . الإسلام إذن يلتقى مع البرجوازية الصغيرة أعمق لقاء وأصدق فهو التعبير الروحي الوحيد الملائم لتكوينها المزدوج . الإسلام أيضاً هو العنصر الغالب على وجدان الحضارة العربية الحديثة وهي الحلقة الحضارية الأكثر معاصرة في التاريخ المصري (وهذا هو الفرق بين توفيق الحكيم ولويس عوض من جانب ، ومحمود من جانب آخر ، فقد كان لقاءه المباشر مع الواقع المصري سبباً رئيسياً في بحثه عن التفاصيل المكونة للتراجميديا المصرية ومنها الإسلام ، بينما كان تجريد الحكيم ولويس عوض سبباً رئيسياً في التعميم واختيار المسيحية هيكلاً للتراجميديا) .

لأنستطيع أن نهمل بعد كل ذلك أن نجيب محفوف الإنسان هو ابن البرجوازية الصغيرة المصرية في مدينة القاهرة ، وأنه عاش في يناعة شبابه مرحلة السقوط والانحيار في تاريخنا السياسي والاقتصادي والاجتماعي الحديث ، وأنه استراح إل فلسفات الانتماء الفكرى إلى قضايا البشر بصورة عامة ، وقضية المجتمع المصري بصورة خاصة ، وأنه اتخذ موقف الرفض الحاسم لكافة القيم المهترئة في هذا

المتجمع ، أو في العالم . وأنه اطمأن إلى الشكل الفني الذي يستوعب الالتئام إلى المعذبين ، وهو الملحمة . وانتهى بالصراع بين أبطاله والقوى الخارجية إلى الهزيمة — لا إلى النصر الملحى — انتهجاً لمبدأ الرفض الذي صاحب معه فكرة الالتئام فكان الرفض والالتئام جوهرأ أصيلاً لازمة نجيب محفوظ . كما كانت الحرية جوهرأ أصيلاً للتراجيديا المصرية .

* * *

القاهرة الجديدة ، هي الحلقة الأولى في التكوين الملحى لأعمال نجيب الروائية ، التي بدأ كتابتها عام ١٩٣٨ وانتهى منها بتأليف السراب عام ١٩٤٤ . ولعل اختياره الدقيق لعنوان القاهرة الجديدة ، يكمس تحديده المنهجى لطبيعة المرحلة التاريخية التي عاشتها مصر فيما بين الحربين . مأساة القاهرة الجديدة هي الحلقة الأولى في ملحمة السقوط والانهار ، لا لأنها كتبت أولاً من الناحية الزمنية ، ولا لأنها تورخ بالتعبير الفني لإرهاصات الحرب الثانية ببناء بقية الروايات تصور مراحل الحرب وما بعدها . إن اختيار مأساة القاهرة الجديدة كافتتاحية للحملة الكبيرة يعتمد أساساً على تجسيد الأرض الحقيقية للتراجيديا المصرية في ذلك الحين ، وهي حالة الضياع ، الرهيب الذي غلب الإحساس به على بقية مشاعر المصريين في تلك الحقبة المليئة بالقلق والاضطراب والتوجس . . . فلم تكذب نيران الحرب الأولى تخمد حتى التهب نيران أولى مراحل الثورة القومية في بلادنا عام ١٩١٩ ، ولم نكد نظفر بالقليل من مكتسبات هذه الثورة التي لم تنجح تماماً حتى بدأت تتجمع في الأفق سحب الأزمة الاقتصادية الكبرى في العالم الرأسمالى ، ومن ثم انعكست علينا ويلات الأزمة في اغتيال حريات الشعب الديموقراطية ونشأة الاتجاهات الفاشستية والشفوقينية في الحركة القومية ، وشيوع البطالة والانهلال والبؤس . ومن ثم لم يكن هناك مفر من الإحساس الشامل بالضيق النفسى المدمر . فالقاهرة الجديدة إذن هي القاهرة البرجوازية الضعيفة التي نشأت حديثاً في ذلك الوقت في أوج عصر الاستعمار ، وبين أحضان الاحتلال ، وفي ظل هيمنة العلاقات الإقطاعية وقيمها . القاهرة الجديدة هي كل ذلك ، وبما يتضمنه من تناقضات في البناء الاقتصادى والاجتماعى والسياسى بشكل عام ، والبناء

الإنسانى لمختلف الفئات بشكل خاص ، والبناء الذاتى للأفراد بشكل أكثر خصوصية . وعندما يستشعر نجب أن الضياع هو الأرض الحقيقية للتراجيديا المصرية حينذاك ، فإن شعوره يصدق مرتين عندما تقع بصيرته الفنية على أكثر الفئات ضياعاً ، ثم يصدق هذا الشعور ثلاث مرات بل إلى مالا نهاية عندما يعضى فى الاستقصاء والتخصيص حتى يمسك بيده «الضائع» النودجى والفرد فى آن واحد . النودج الرامز إلى ضياع مصر كلها ثم يتدرج الرمز إلى ضياع فئته الاجتماعية ، فطائفته الخاصة ، فضياعه هو شخصياً .

القاهرة الجديدة عند نجيب محفوظ هى قاهرة الموظفين وطلبة الجامعات والتيارات الفكرية القادمة من أوروبا ، فهى قاهرة المثقفين أو قاهرة أذمة المثقفين لذلك كان الضياع الفكرى هو السمة البارزة على أرض القاهرة الجديدة ، وإن كان الضياع الاجتماعى يشكل طبيعة هذه الأرض ، وجوهر مأساتها . والمقدمة التمهيدية للبناء التراجيدى فى القاهرة الجديدة . مليئة بالتفاؤل . . . فالبنات دخلن الجامعة والشباب يدخل مع بعضه البعض فى مناقشات خصبة حول الأفكار الجديدة ، و «محجوب» ابن الموظف الفقير فى القرية يتمكن من دخول الجامعة حتى يصل إلى الليسانس ودمأمون ، الشديد التدين يستطيع أن يجهز بآرائه فى المرأة والمجتمع والقيم الحديثة ، و «على طه» مقتنع بمحتمية التطور الاجتماعى إلى الاشتراكية ، والبيئة العلمية ، و «أحمد بدير» يحدد المناخ السياسى بقوله «على الصحافى أن يسمع لا أن يتكلم» خاصة فى عهدنا الحاضر . القاهرة الجديدة تضم أولئك الشباب — وكان الفنان باختيارهم شباباً يريد أن يجسد فيهم القاهرة «الجديدة» بمختلف أزماتها وأزماتهم — تضمهم فى بناتها الرحب الذى يضم قبة الشرائع الاجتماعية والأزمات النفسية فى مزيج مركب على نحو غاية فى التعقيد . عندما يقول محجوب : أنا رأسى هواء ، والاستاذ مأمون ققم معلق على أساطير قديمة ، وعلى طه معرض أساطير حديثة ، إنما يحدد بدوره معالم الأزمة الشاملة التى يواجهونها كلهم بالإضافة إلى الأزمة الخاصة بكل منهم . «مأمون اعتمد على ركائز الدين حتى أقعده المرض عن اللحاق بالمدارس إلى الرابعة عشرة ، فذاق مرارة العزلة ، وعرف الألم ، وانصهر فى أتون تجربة قاسية . أما على طه فقد تزعزت عقيدته منذ مستهل حياته الجامعية ، وتعرض لآلام التحول الرهيبة .

محجوب وحده كان قلبه في ظلام وعقله في ثورة دائمة، شعاره الأثيري كلمة وظف، وفلسفته هي الحرية، ولكنها حرية من نوع خاص، هي التحرر من كل شيء، من القيم والمثل والعقائد والمبادئ.. فهل معنى ذلك أن محجوب عبدالدايم قد أعلن ميلاد اللا منتسب المصري؟ إنه يعجب بقول ديكارت: أنا أفكر فأنا موجود ويتفق معه على أن النفس أساس الوجود، ثم يقول بعد ذلك أن نفسه أهم ما في الوجود، وسعادته هي كل ما يعنيه، ويرى من الجهالة والحق أن يقف مبدأ أو قيمة في سبيل نفسه وسعادتها. غايته من دنياه: اللذة والقوة. وليس هذا هو اللا منتسب. فالقيم — بالفعل — هي مقياس الاهتمام أو اللا اهتمام، ولكن معركة محجوب مع القيم لا تنبع من التصور العبقري للوجود، لا تنبع من التصور الشامل للكون والعالم لذلك فهو يقول إن فلسفته يجب أن تظل سرية — لا احتراماً للرأى العام فإن من مبادئها احتقار كل شيء — ولكن لأنها لا تأتى أكلها إلا إذا كفر الناس بها وآمن بها وحده... وليست هذه دعوة اللا منتسب إلى الحرية. حرية اللا منتسب حرية مفتوحة، بل هي لا تتحقق على المستوى الفردي مطلقاً.

اللا منتسب لا يطرح مشكلة الحرية هكذا: حريتي أنا والآخرون إلى الجحيم، ولا يطرحنها هكذا: حريتي أنا والواجب أن أمنح الآخرين حريتهم، بل يقول: حريتي أنا لا تتحقق إلا إذا تحققت حرية الآخرين في نفس الوقت. فالحرية في مفهوم اللا منتسب ترتبط عند الفرد بحرية الآخر. اللا انتباه ظاهرة حضارية لم نعرفها نحن إلى الآن، وإنما عرفها الغرب في ظل حضارة سامقة بلغت الذروة في مجالى التكنولوجيا والمجتمع على السواء، أما القاهرة الجديدة فإنها تعيش في ظل مرحلة حضارية شديدة التخلف في كافة المجالات، لهذا يبدو الاهتمام قدراً على أجيال هذه المرحلة، ناحية اليمين أو ناحية اليسار كما نرى في مأمون رضوان وعلى طه. كما يبدو الضياع، ظاهره اجتماعية حتمية الوجود كما نرى في محجوب عبدالدايم. محجوب كان ضائعاً اجتماعياً فهو مدين بنشأته للشارع والفطرة، وهو ضائع فكرياً لأن الضياع الفكري هو عدم المثل الواعي العميق لآى من تيارات الفكر واللامبالاة الساذجة بالقيم النابعة منها. والضياع الاجتماعى هو التحلل من وشائج الارتباط بالمجتمع ارتباطاً صحيحاً بالانتباه أو اللا انتباه، أى أنه

ليس احتجاجاً واعياً على فساد المجتمع . وهذا هو الفرق الأكبر بين الضائع واللامنتمي ، فهذا الأخير يكون في حالة من العراء الكامل أمام الذات ، أمام النفس (لذلك فهو يعيش حياته في كافة أبعادها ومستوياتها) أما الضائع فهو شخصية مزدوجة أو مثلية . . . الخ . شخصية ليست مرتبطة (أشد الارتباط) بالذات الفردية (لذلك فهو لا يعيش حياته ولا يحقق ذاته مطلقاً) .

القاهرة الجديدة الضائعة هي القاهرة الرومانسية . « إحسان » صديقة على طه تقرأ مجدولين وآم فرنر وآم رفايل . إحسان في أزمة خائفة ، فقد نبتت هذه الزهرة الجميلة وسط أشواك برية . الأب يقامر بشرف ابنته مقابل المال ، والأخوة الكثيرون خواة البطون ، والدراسة بالجامعة طويلة طويلة . . . وهي تحب على طه حباً صادقاً ، وهو أيضاً يحبها حباً صادقاً عميقاً ، ومحجوب يتلصص النظرات إلى هذا الحب وفي وجدانه تعمش المغامرات مع جامعة أعقاب السجائر . « لست خيراً منها فهي جامعة أعقاب سجائر ، وأنا جامع أعقاب فلسفات » .

هذه كلها ، كانت المقدمة التهديدية للبناء التراجيدي للمأساة القاهرة الجديدة . وهي بالرغم من كل شيء مليئة بالتفاؤل ، لأن خيوط المأساة لم تكن قد بدأت بعد في التشابك والتعقد والتأزم . لذلك فكل خيط بمفرده لا يصنع الكارثة مهما كان الضائع ، أحد هذه الخيوط وأخطرها جميعاً . البداية الفنية للمأساة تبدأ برسالة صغيرة تلقاها محجوب من والده تقول إنه سيقط فريسة لمرض خطير « ومن عجب أنه لا يذكر أن أباه شكك المرض يوماً ما ، لم يكن بين محجوب والامتحان النهائي سوى أربعة أشهر ، لذا مضى يحدث نفسه : لو انتهى أجل الرجل لوئدت آمالي جميعاً . الفنان حريص للغاية على تركيز الزمن ، على الإحساس به كمرادف للقدرة ومن هنا يكون هذا الحدث هو البداية الحقيقية للمأساة . أبوه كاتب صغير بشركة الألبان اليونانية بالقناطر ، خدمها ربع قرن مقابل ثمانية جنيهات في الشهر يذل له منها ثلاثة جنيهات تنهض بضروراته في العاصمة من مسكن وملبس وما كل .

لهذا السبب يصبح مرض والد محجوب « أزمة نموذجية » ، لبداية المأساة في أية أسرة برجوازية صغيرة لا تملك شيئاً سوى الوظيفة أو الشهادة . وظيفة الأب

مهدة الآن بالضياح ، وشهادة الابن مهدة تلقائياً بالضياح . والضياح إذن هو جوهر الشخصية الرئيسية في القاهرة الجديدة . محجوب الضائع لا يؤمن بالحرية ، الأدق أنه لا يعرفها ، الحرية المطلقة ... طظ المطلقة ... ، ليكون لى أسوة حسنة فى إبليس .. الرمز الكامل للكمال المطلق .. هو التمرد الحق والكبرياء الحق والطموح الحق والثورة على جميع المبادئ . والضياح فى القاهرة الجديدة ليس بحالة فردية بل ظاهرة اجتماعية ، فهناك وسالم الإخشيدي ، صديق محجوب القديم ، أين هو الآن ؟ كان يقود المظاهرات فيما مضى ، وطلبه الوزير ذات يوم ، فخرج من عنده ليردد هذه الحسكة الذهبية وميدان الجهاد الحقيق للطلبة هو العلم . وتخرج بعدئذ ليضفل — قبل أوائل الطلبة — وظيفة السكرتير لقاسم بك فهمى بتوصية خاصة من الوزير فى الوقت الذى كانت فيه الوظائف مغلقة فى وجه الجميع . فإذا كانت الثورة الوطنية قد فتحتها ، فإن إرهابات الحرب عادت فأغلقتها . تسوق رسالة الأب ابنه إلى سالم الإخشيدي وفى أعماقه يتوسد مفهوم الضائعين للحرية وترسب قصة الضياح المشترك بين الاثنين وهذا هو منهج الفنان فى البناء التراجيىدى للأحداث . إن اختياره للبداية الفنية للمأساة (مرض الأب) يتفق تماماً مع اختياره للشخصيات فالإخشيدي هو مركز الجذب لمحجوب . . . وهذا طبيعى بالنسبة لتأريخ الفقر والصدع الاجتماعى المشترك . كما أنه طبيعى أن يبدأ محجوب من حيث انتهى الإخشيدي . إن تكرار نماذج الضائعين يدعم القول بأن الضياح ظاهرة اجتماعية . ولكن اختيار محجوب بالذات محوراً للتراجيىدى يصور المأساة فى قالبها الذاتى المنفرد . الضياح الاقتصادى فالاجتماعى فالنفسى فالفكرى والخلقى هو أرض المأساة فى القاهرة الجديدة ، ولكن محجوب هو محور هذه المأساة وألقى على المدينة — بعد أن زار أبوه المشلول — نظرة شاملة وهتف : يا قحطار يا بلدنا وزعى الحظ بين أبنائك بالعدل ، نلق هذه الكلمات من أعماق اللاوعى ، وهو على حافة الهاوية . إن الشلل العضوى يرادف عند محجوب ، الشلل الاقتصادى . هذا النوع من الشلل يبلور عناصر المأساة ، وجلس على كرسي قريباً من الفراش ثم ألق مفكراً : هذه أسرة يتعلق مصيرها بحياة رجل مهدم فإذا تحت الجفنين المطبقين ؟ أنجاح أم تشرد ؟ لماذا لم يتأخر هذا الشلل عاماً آخر ؟ . وذكر شارع رشاد باشا الصامت الجليل ، والقصور القائمة على جانبيه ، والباشوات والباكرات تحملهم السيارات

منه وإليه ، والنساء اللاتي يلحن وراء ستائره وبين خائمه . فأين من أولئك والداة البائسان وهذا البيت المتداعي ؟؟ وجعل يقول لنفسه : أنه لو كان وريث أحد تلك القصور وأشقى أبوه — الباشا — على الموت لانتظر موته بفارغ الصبر وتنهى من قلب مكسوم وقد اجتمع الغيظ في قلبه . ثم تسامى وهو لا يتحول عن إطراره : ترى كيف تنتهى هذه المأساة ؟ .. إن هذا التساؤل يجرنا إلى الورا ، إلى الأيام الخوالي التي عقدت فيها الظروف أواصر الصداقة والحب بين محبوب وأمه وإمارات الخوف والرهبة من أبيه ، فلم يكن حزيناً عليه بقدر ما كان حزيناً على الجنيئات الثلاثة .. خاصة بعد أن أعلن الطبيب أنه لن يعود إلى عمله وأربعة أشهر فقط يبني وبين ثمرة كد خمسة عشر عاماً . هذه عناصر المأساة إذن في إطار الزمن : لماذا قدر له أن يولد في ذلك البيت؟ وماذا ورت عن والديه سوى الهوان والفقر والدماغة ؟ أليس من الظلم أن يرسف في هذه الأغلال قبل أن يرى النور ؟ إن جوهر المأساة حقاً أن يكون هذا الضائع هو « الأمل » الوحيد عند هذه الأسرة المنكوبة .

قبل أن نراقب الفنان وهو يحرك صور المأساة ، ينبغي أن ندرك الفرق بين الشخصية التراجيدية ، والبطل التراجيدي . محبوب وعلى طه شخصيتان مأساويتان الأولى تسبب نشأة الاجتماعية في ضياعه الانساني ، والآخر تسبب نشأة حبيبه في فقدان حبه . . . والقدرة في الحالين يعني أن مجموعة من الظروف السابقة على الشخصية تصطدم مع مقومات هذه الشخصية فيحدث التمزق المأساوي كحال عبد الجواد في الثلاثية بطل تراجيدي بطولته كامنة في أعماقه . التي تشتمل على مجموعة هائلة من المتناقضات تؤدي إلى المأساة . الشخصية التراجيدية مأساتها قادمة من الخارج ، أما البطل التراجيدي فمأساته قادمة من الداخل . ولا شك أن الشخصية والبطل التراجيديين يرتكزان على الداخل والخارج معاً ، ولكن السيادة للقوى الخارجية في الشخصية التراجيدية والسيادة للقوى المتصارعة في الداخل عند البطل التراجيدي . لهذا السبب ، من الممكن أن توجد أكثر من شخصية تراجيدية في العمل الفني الواحد بينما لا يوجد أكثر من بطل تراجيدي في العمل الفني الواحد أيضاً . على طه والاشيقي وقاسم فهمي وإحسان وغيرهم يمتلكون خواص الشخصية التراجيدية في صورها المتنوعة ودرجاتها المختلفة ، ولكن محبوب هو الشخصية — المحرر .

لذلك كانت بقية الشخصيات مجرد مرابا للشخصية الرئيسية تكشف جوانبها المتعددة وأبعادها المختلفة . من هنا يكون تحريك الفنان لصور المأساة نابعاً من قضية أساسية هي قضية الضياع ، ومنبثقاً عن شخصية محورية هي شخصية الضائع . وهذا هو الفرق الآخر بين البطل التراجيدي الذى تتبع صفاته من ذاته ، وقضيته من أعماقه ، وبين الشخصية التراجيدية تتبع صفاتها وقضاياها من صميم « النماذج » البشرية التى تجسد زاوية ما فى البناء الاجتماعى القائم .

يحرك الفنان صور المأساة فى القاهرة الجديدة من خلال « الضائع » فنعم أن الحكومة هي طبقة واحدة متعددة الأسر، وهي تضحي بمصلحة الشعب إذا تعارضت مع مصلحتها . أما البرلمان فإن محبوب يصفه وهو يتسم فى خبث « النائب الذى ينفق مئات الجنيهات قبل أن ينتخب لا يمكن أن يمثل الشعب الفقير ، والبرلمان فى ذلك شأن المؤسسات الأخرى . أنظر إلى قصر العينى مثلاً ، فبالاسم مستشفى الشعب الفقير وبالفعل حقل تجارب لإجراء اختبارات الموت على الفقراء » . الحرية هي جوهر مأساة القاهرة الجديدة ، مأساة الضائع مهما أثر بشعاره الساذج : طظ . ومهما أحس بفرديته المسحوقة وهو يردد بضمير الجمع « نحن نشق على أنفسنا أكثر مما ينبغي ، كان هذه الحجرة مسئولة عن رفاهية الدنيا » . هذه التناقضات بين ما تضرع الشخصية وما تظهر هي انعكاس أمين للتناقض بين وعيها ولا وعيها . محبوب مثلاً يكذب على زملائه وهو ينقل أثاثه البسيط من الغرفة التى يسكنها معهم إلى الغرفة الجديدة القائمة على سطح إحدى المارات بعيداً عن الفضول . يكذب محبوب فلا يذكر السر الحقيقى وراء هذا النقل ، لأنه آثر الكذب « على إذلال كبريائه ، فاضائع لا يعترف بالحضيض الذى سقط فى هاويته ، بل هو يمتص سكان الحضيض الأصليين « ومن هؤلاء العمال الذين يرى لهم على طه . . . هي سمات البرجوازي الصغير حقاً ، ولكنها سمات الضائع أصلاً فهو لا يعيش حياته ولا يحقق ذاته ، لا يجيئها فى حالة عراء كامل مع النفس ، أمام الذات كما يفضل اللامتعة » ، ولكنه يكذب . أى أنه لا يصبح هو ، بل شخصية مزدوجة ومثلثة . . . الخ .

كان مرض الأب هو البداية الفنية للمأساة ، وهي بداية عامة . البداية الخاصة بالشخصية أو أرض المأساة ، تتمثل من ناحية المظهر المادى فى تلك الغرفة القابعة

فوق السطح، والستين قرشاً التي سينفقها طول الشهر بمعدل قرشين لليوم الواحد ، وهو لن يسأل إخوانه أن يطعموه ، لو سأل على طه ما تأخر أو تردد ، لو سأل مأمون رضوان لنزل له عن طعامه ولو كان كسرة خبز . فما الذي يمنعه ؟ الكرامة ؟ الكبرياء ؟ تباله . لانزال فلسفته كلاماً وهراء ، متى يصير رجلاً حقاً ؟ متى يفرط في كرامته وعرضه وكأنه ينفض تراباً عن حذائه ؟؟ لأنه يجرؤ لحسب على الذهاب إلى قريبه الثرى (سوف يلتقي بهذا القريب أو صديق العائلة الثرى فيما يلى من أعمال عجيب محفوظ ، فهو يحمل بين طياته دلالة واحدة) وهناك يزف إليه نبأ والده فيواسيه الرجل ثم يستأذن تاركاً له ابنته الجميلة وابنه الشاب ... إن الفنان يجسد معنى الفارق الطبقي في البناء البرجوازي الجديد ، ومدلوله عند الضائع . الفتاة الجميلة هي الرمز الحى للحياة العالية التي « يتأكل قلبه حسرة عليها ، ولكنها حركت به إعجاباً مقروناً بالحق ، ورغبة بمنزلة بالتحدى ، فشعر في أعماقه بنزوع قاسى إلى السيطرة عليها والبطش بها » وشعر محجوب عبد الدايم وهو يعبر حديقة الفيلا بعد انتهاء الزيارة أنه من الممكن أن ينشأ بيتاً بينهما نوع مما يسميه الناس بالصدقة ، فتفكر فيما يمكن أن يفيد من هذه الصدقة إذا حدثت ، أم يخرج منها كما خرج من زيارة البك صفر الدين . . الشخصية التراجيدية مختارة بعناية لتضمنها السمات المأساوية الشائعة في المجتمع ، صراعها الداخلي ليس صراعاً عظيماً بين القوى الكبرى ، ليس تجسيدا لعلاقة الإنسان بالكون ، وإنما لعلاقة الفرد بالمجتمع وعلاقة المجتمع بالسلطة . لهذا صيغت التراجيديا في إطار الملحمة القصصية لا في إطار الدراما التمثيلية ، فالقوى الخيرة والشريرة تسكن داخل النطاق الموضوعى لا داخل الذات ، وهي قوى اجتماعية محدودة ومحددة لا ترتفع إلى المستوى الميتافيزيقى لقضايا الخير والشر والعدالة والسعادة ، القضايا السكلية لاجزئيات الحياة اليومية . على ضوء هذا الصراع الملحمى بين الضائع والبناء البرجوازي الجديد للمجتمع ، تتركز مثله وبقبولور تكوينه الفكرى . . . يا عجبا ؟ هل من دليل على حضارة الإنسان أكبر من ضرورة الطعام لحياته ؟؟ . . أليكون هذا الطعام الذى يقتل من الطين ويسمد بالقاذورات زبدة الحياة وقوامها ؟ وعماد التفكير والمبدع الحق المثل العليا ؟ . . . أليس هذا دليلاً على أن جوهر الإنسان قدرة وحقارة ؟؟ . . ، كما تبلور تكوينه النفسى . . ومن عجب أنه كان عظيم الثقة بنفسه

لحد غير معقول . ربما كان مبعث هذا ما طبع عليه من جسارة وجراءة ، وفضلا عن ذلك كان يشارك العامة اعتقادهم في التفوق الجنسي على الأغنياء ، فاعتقد صادقا أن تحية ليست بمنأى عن طموحه . المرأة دائماً — عند نجيب محفوظ — تجسد معنى الصراع الطبقي . محجوب لن يبكي من الجوع ، لن يصرخ مع الجبناء — على حد تعبيره — هائفاً يارب . لن يسرق بالرغم من أن النشل فن سحرى ، والنشال يملك ما فى جيوب الناس جميعاً . وقد عرف سادة البلد مغزى هذه الحكمة ، فنظرتهم إلى المرأة نابعة من القاهرة القديمة . أحقر رجل بامرأتين ، نظرتهم إلى تحية ابنة قريبه الثرى ، نابعة من إحساسه العميق بالطبقية ، وهو إحساس مرهف للغاية يلغى المعنى العلى الدقيق للفارق الطبقي . فهو يأخذ موعداً من تحية وأخيها اللقاء عند الهرم والآثريات الجديدة . الشاب لم يحضر والفتاة حضرت . وفى أنباء الهرم يحاول تنفيذ مفهومه الطبقي للجنس ولكنه يخفق إخفاً قديماً . وقال لنفسه أن فتاة مثل تحية لا تؤخذ كما تؤخذ جامعة الأعقاب ، ثم يتمم ساخراً : أن أربعين قرناً تنظر إلى مأساتي من فوق الهرم ! وكأنه يتكلم بلسان مصر كلها . ثم غلبته موجة غضب مفاجئة . فود لو يستطيع أن يقذف القاهرة بأحجار الأهرام الهائلة ، (إن هذه الرغبة فى التدمير من أدوات نجيب محفوظ الدائمة فى التعبير عن السخط والتمرد ، كما سنلاحظ فى أعماله التالية) .

خيوط المأساة تبدأ وتنتهى لتبدأ من جديد من خلال شخصية وحدث معا ، والإحساس بالزمن يبدو فى تركيز الأحداث تركيزاً زمنياً ضيقاً . فالفتان يعود إلى الامتحان المنتظر ، ليجد الفرصة الوحيدة والآخرى كي يجنى محجوب ثمار كفاح خمسة عشر عاماً فقد نجح فى نهاية الأشهر الأربعة وراح يترقب أخبار الزملاء ذوى الحسب والنسب ممن تفتح لهم أبواب الحكومة بقدرة قادر . إن العمل التافه الذى أشار به عليه سالم الاخشيدى — بمجلة النجمة — يستحيل أن يقيته . لقد عين على طه بمكتبة الجامعة ، وبدأ مأمون رضوان استعداداته للسفر فى بعثة إلى السوربون وأحمد بدير استقر على الاشتغال بالصحافة والحصول على الأخبار . أما هو ، فقد قال له رجل صريح أنس مؤهلاتك ، هل لديك شفيح ؟ أنت قريب أحد من ييدم الأمر ؟ أنتستطيع أن تطلب يد كريمة أحد من رجال الدولة ؟ وأدرك محجوب الجزع ! إنه لا يقيم وزناً لإسلام محجوب ، ولا لإصلاح على طه

(أخبره أنه يكتب موضوعا حول توزيع الثروة في مصر) أما شغله الشاغل فهو إلقاء الموت جوعا ، هو ووالديه هذه المرة (فقد كان الجنيه الذى تسلمه في شهر الامتحان هو الجنيه الأخير من المكافأة التى صرفت للأب المشلول) . . البناء التراجيدى ليس قاصراً على اختيار الشخصيات المأساوية وحدها ، وإنما يرتكز على اختيار الحدث أيضا ، لذلك لم يضع الفنان شخصيته الرئيسية في مفرق الطرق كما صنع بقية الشخصيات ، وإنما وضعه على ناصية طريق واحد كان محجوب قد عرف بدايته منذ كان طفلا ضائعا إلى أن شل والده وكاد يشل مستقبله . كيف إذن يموت جوعا من كفر بكل شيء وكفر به كل شيء ، ماذا عليه لو نشر في الاعلانات المبوبة بالأهرام يقول : شاب في الرابعة والعشرين ، ليسأنييه ، طوع كل أمر ، عن طيب خاطر يبذل كرامته وعفته وضميره نظير لإشباع طموحه ١٢ . بهذا التكوين النفسى لشخصية الضائع ، التقى محجوب عبد الدايم بسالم الاخشيدي . والاختيديدى على الصعيد الفنى هو همزة وصل تراجيدية بين فصول المأساة ، فقد سد عليه جميع الطرق المؤدية إلى شيء غير الضياع . قال له أن التعيين ميسور إذا تنازل لأحد الرجال المعروفين عن نصف مرتبه لمدة عامين ، أو إذا دفع لإحدى المطربات الشهيرات مائة جنيه فوراً ، أو إذا تمكن من استرضاء إحدى السيدات المغرمات بالشهرة بواسطة ما يكتبه عنها في المجلة .

* * *

إن التخطيط العقلى للمأساة ، ينعكس على تكوين الشخصيات ، واختيار الأحداث فقد بدأ الفنان « القاهرة الجديدة » بوصف يوم نموذجى في حياة الشخصيات . ثم يستعرض هذه الشخصيات في علاقاتها العامة والخاصة ببعضها البعض ، ثم أخذ يقسم الأحداث على الزمن الروائى (تسعة شهور) . وكان التخطيط العقلى يمنع الأحداث الصفة (المنطقية) حتى إذا خرجت عن المنطق المؤلف دعونا الحدث قدراً . البناء التراجيدى عند نجيب محفوظ ، هو صياغة رיאضية للشخصيات والأحداث . فصول المأساة تؤدي إلى بعضها البعض فيما يشبه الحتمية ، والشخصيات تتحرك وفق تكوينها الذاتى وظروفها الموضوعية فيما يشبه

الجبر الصارم . ومع ذلك توجد اللحظة غير المبررة غير المنسجمة مع سير الأحداث وتكوين الشخصيات ، غير المتفقة مع المنطق المألوف ، توجد هذه اللحظة العبيثة التي تعصف بكل حتمية وكل جبر . وكأن المنطق الصارم عند مجيب محفوظ يؤدي إلى التناقض الحاد .

إحسان همزة وصل تراجيدية جديدة ، بل هي الشخصية الثانية التي تتحرك الأحداث من خلالها في الفصل الثاني من المأساة . لقد فوجئ على طه بانسحابها من حياته ، ومحجوب لا يرى في هذه القطيعة شيئاً مثيراً لليأس ، منها كشيء لم يكن . ويدين نظرة صديقه إلى الحب لأنها تجعلنا (نحن المسئولون عن شقاتنا دائماً) وتكوينه النفسى يستشعر الراحة ، إحسان التي طالما أصلته ناراً ، فن الرحمة أن يفوز بها ثالث غيرهما ، ولا تمنعه الحال السيئة التي وجد عليها صديقه من أن يطلب منه خمسين قرشاً ليشتري بها تذكرة لحفل جمعية الضريرات ويلتقي بالسيدة الشيرة . وفي الحفل تبرز أمامه معاني الفارق الطبقي في اللغة الفرنسية التي يتحدث بها النساء والرجال ويرى أسرة قريبه الثرى ، يرى تحية الجميلة فتحتاج نفسه برغبة جهنمية في البطش والتدمير ، ينبغى أن يسود بلا قيد أو شرط ، ورأى الاخشيدي ابن الست أم سالم ، يحى برأسه كثيراً من الطبقة العالية ، هذه هي الحياة الحقة ، الحياة المتحسة ، الحياة التي ترضى الغرائز جميعاً . الاخشيدي مثله الأعلى ، لذلك كان المال . المال هو السيادة وهو القوة . هو كل شيء في الدنيا ، وتهد محجوب عندما بدأت الأحلام في غزو رأسه أحلام العظمة التي تؤرق وجدانه بعنف : لماذا صنعت الطبقات وقسم الحظ وولد في القناطر من هذه الأسرة التعسة ؟ هذا السؤال لا يفتأ يتردد بين جنبات عقله فيجيبه الفراغ الفكري والضياح بأن يردد صدى السؤال من جديد ، وهكذا في حلقة مفرغة ، لا تعرف الثورة ، في دائرة مغلقة تصوغ معنى الضياح . المناخ الاجتماعي للضائع يصوره الاخشيدي — همزة الوصل التراجيدية الأولى — فيستعرض لمحجوب الطرق المؤدية إلى العظمة ، إلى المال ، فهذا يدير شقته للتمار والحسان والكواكب الجور ، وذاك توصل إلى وظيفته اللامعة بشفاعه ما يسميه الناس بالشذوذ الجنسي ، ولم يدهش

محجوب لهذا المناخ العبق بالفساد والعفوة والعطن ، فعندما انفض حفل جمعية الضريبات وانتخب قنّاة سمع الهمس باسمها قبل اختيارها ملكة الجمال، أخذ يتمم : كلا لا يدهشني شيء . اختيار الموظفين تزييف ، رسو العطاءات تزييف ألعاب البورصة تزييف ، الألقاب تزييف ، والنياشين تزييف ، الانتخابات نفسها تزييف فلماذا لا يكون انتخاب ملكة الجمال تزييف ؟ .

في هذا الزيف يتحرك الجوهر المزيف في الشخصية الضائعة ، فالأصالة الذاتية المفردة تغيب عن مكونات الضائع الذي يستبدل القيم الفاسدة في المجتمع بقيم أكثر فساداً (وهذا هو الفرق بينه وبين المتنمى الذي يستبدلها بالقيم البانية للمجتمع الجديد ، واللامتنمى الذي يتعرض تماماً من القيم في حضارة سميتها الأساسية الرخاء المادى والمعنوى ، ويصبح وحيداً غريباً في هذا العالم) . هذا الزيف يتيح للضائع أن يتحرك ، وأن يتحرك ضمن همزة وصل متخصصه في الزيف أو همزة وصل ضحية للزيف ، وهذه — بالفعل — هندسة البناء التراجميدى عند نجيب محفوظ . إن اختياره لشخصية الاخشيدى كهزمة وصل تراجميدية هو اختيار دقيق لهذا السبب . الشاب الذى ترك قيادة المظاهرات بعد مقابلة خاصة مع الوزير ، والذى عين في وظيفة هامة قبل الاوائل بتوصية من الوزير شخصياً . هذا الشاب هو نفسه الذى يعرض الآن على زميله في الضياع — محجوب عبد الدايم — وظيفة السكرتارية لقاسم بك فهمى في الدرجة السادسة فوراً ، مقابل شيء بسيط هو أن يتزوج من قنّاة لها علاقة سابقة وراثة ومسقبله مع قاسم بك فهمى . الاخشيدى إذن هو همزة الوصل بين حلقات الضياع في حياة محجوب ، لأنه هو أيضاً يمثل إحدى درجات الضياع ، هو أيضاً من نفس المعدن . الضائع يتردد في قبول الصفقة ، ولكنه تردد الضائعين الذين يرجحون السقوط والاننيار على التماسك والبداية من جديد . طوال هذه الفترة كان على اتصال دائم بالبداية الفنية للنساء ، على اتصال معذب بوالديه ، يكتب لهما ما يطمئن بأنه جاد في البحث عن وظيفة . ولكن إلى متى تستطيع أمعاءهما لهذه الرسائل ؟؟ إلى متى تستطيع أمعاؤه هو ؟ ولكنه لجأ نسي شعار الأثير : طلف . الفنان تستويه دحيوية ، الشخصية الضائعة فيرسم تناقضاتها الصغيرة بعمق . غير

أن لحظات التردد لا تتخذ لنفسها مكانا غائرا في وجدان الضائع . إن محجوب يحدث نفسه «قرنان في الرأس ، يراها الجاهل عارا ، وأراها حلية نفيسة . قرنان في الرأس لا يؤذيان ، أما الجوع .. سأكون أى شيء ، ولكن لن أكون أحق أبدا . أحق من يرفض وظيفة غضبا لما يسمونه كرامة . أحق من يقتل نفسه في سبيل ما يسمونه وطن . أحق من يضيق عن نفسه لذة لآى وهم من الأوهام التى ابتدعتها الإنسانية . كل هذا حق وجميل . بيد أنى منفعل هاتج . لماذا ؟ ذلك أن العقل لا ينفرد بتوجيه سلوكنا . وبينما يحدث العقل حكمه ، يخلف الشعور حماقة . فعلى الحكمة أن تتحقق الحماقة . وليكن لى أسوة حسنة فى الاخشيدي ، ذلك الفتى الأريب . ظفر بوظيفته لأنه خائن ، ورقى لأنه قواد فىلى الأمام ... إلى الأمام .

وفى طريقه إلى الأمام ، إلى الزواج من صديقة رئيسه القادم ، بفلسف المأساة على طريقته ... فالزواج مجرد عادة اجتماعية ، وفى بعض البلاد يتعدد الأزواج ، وفى بعضها الآخر تتعدد الزوجات ، فليس هناك قانون مطلق للزواج .

والشرف قيد لا يغفل إلا أعناق الفقراء . أما والداه فلا يستطيع عقله الآن أن يجد حلا لجميع المشكلات التى ينطوى عليها الغد . الزواج «اليوم» وليس غدا ، ليس هذا تسرعا . إنه الإحساس العميق بالزمن . الزمن فى مأساة القاهرة الجديدة أن أربعة شهور فقط كانت باقية على الامتحان عندما سقط أبوه صريع الشلل ، و «اليوم» عليه أن يتزوج .. إنه لإحساس الفنان العميق بالزمن ولكنه الزمن المرادف للقدر . فمحجوب يدخل على الفتاة الضائعة التى ساقها أيد كثيرة إلى أحضان قاسم فهمى أولا فأحضانها ثانيا ، يدخل محجوب على عروسه . يدخل القواد على الماهرة ، فلا تكون سوى إحسان : إحسان حيوية على طه التى انسحبت من حياته تحولت إلى هذه الدمية الضائعة بفاعلية الآب المقامر على شرفها والأخوة الجلياح والدراسة الطويلة . القدر إذن ؟ المصادفة ؟ القدر عند نجيب محفوظ هو الخروج عن المنطق المألوف . المنطق الصارم يؤدى إلى التناقض الحاد ! إحسان أحبت صديقها بصدق وحرارة ، والسياط تلهب ظهرها بحرارة أكبر . محجوب قضى أربع سنوات مع الكفاح المر من أجل الليسانس ، ثم قضى أربعة أشهر من

من الكفاح الأكثر مرارة لكي يعيش . الاثنان يمضيان كخطين متوازيين .
والقدر ، الخروج على المنطق المألوف ، يحتم على الخطين أن يتلاقيا . إن التقاء الخطين
ندعوه مصادفة من حيث المظهر . المصادفة والحظ والحقيقة التي هي أغرب من
الخيال ، هي القشرة الخارجية للتكوين الداخلي للشخصية التراجيدية . هذا التكوين
يسوق الشخصية إلى مصيرها المحتوم .

عنصر المصادفة في البناء التراجيدي يضفي على الحدث لونا من العبث بالرغم
من أن حركة السلوك وبمجموعة التصرفات الخاصة بالشخصية تؤدي بالضرورة إلى
نهاية شبه محددة . ولكن لالتقاء نهايتي إحسان ومحجوب يرفع المستوى التراجيدي
للمصادفة إلى مستوى القدر . إحسان التي كانت تسيل لعابه وحقد ، تصيح زوجته ؟
إحسان حبيلة صديقه الطاهرة تصبح عاهرة ؟ هو محجوب ، يصبح لها قواد ؟ .
القدر هنا ليس قوة ميتافيزيقية ، بقدر ما هو مجموعة من القوى الاجتماعية
— الذاتية والموضوعية — التي تؤدي بالمنطق الصارم إلى التناقض الحاد .
فالخطيط العقلي يمنع الأحداث الصفة المنطقية حتى إذا خرجت عن المنطق المألوف
دعونا الحدث قدراً .

الاخشيدي — همزة الوصل التراجيدية بين فصول المأساة — هو أيضاً
عنصر قدرى ، أى أنه من القوى الموضوعية الصانعة للقدر في مفهوم الفنان . ألم
يقسب بشكل غير مباشر في مأساة على طه وإحسان ومحجوب ؟ . على طه بدأ
يترجم أفكاره اليسارية إلى مقالات مكتوبة ، وإحسان أضحت دمية ضائعة تذكر
الأب المقامر على شرفه فلا تستبعد شيئاً ، الأب الذي تعامى عن سقوطها فأوصاها
بعشيقها دون زوجها ، فلماذا لا يوجد أناس على شاكلة ؟ وقد وجد بالفعل
واحد ، وها هو يجلس إلى جانبها كزوجها ، كلانا باع نفسه للجاه والمال . إحسان
وتمط ، بشرى للضياع كالاخشيدي ومحجوب ولكن لكل نموذج سماته المتفردة .
محجوب يتخذ من الحراية مثالا للتحايل على الحياة مجرد الحياة . ونجيب محفوظ
يتخذ من المنطق عملية فكرية لا تصميماً فنياً . لهذا يذكر محجوب الخمسين قرشاً
التي اقترضها من على طه . لن يواجهه ، بل يرسلها إليه بالبريد أيذهب إليه ويقول :
لقد تزوجت من حبيبتك ، وأصبحت قواداً ؟ .. الفنان يجمع أشتات التراجيديا
من كافة النماذج ومن كافة الروايات ومن كافة الأحداث ، ومن كافة الدلالات

على هذا النحو يتطور الضائع في القاهرة الجديدة من الحاجة اليومية إلى كسرة الخبز إلى الحاجة الملحة في التطلع إلى أعلى (وهي من سمات البرجوازي الصغير عموماً ، ولكنها تأخذ عند الضائع المصري شكلاً خاصاً هو ازدواج الشخصية الناتج عن المسافة الطويلة بين الذات الحقيقية والواجهة أو اللاقطة النيون التي يعلقها خارج ذاته) ومن ثم تبلور الحساسية الطبقيّة عند الضائع في تلك العلاقة القديمة بينه وبين ابنة قريبه الثرى ، ولقد هزمت في المقبرة يوم الرحلة وتم إلى الانتقام . والانتقام هو أن يقدم زوجته بخيلاء إلى أسرة قريبة على أنها ابنة شحانة بك تركى من كبار تجار الدخان : الحساسية الطبقيّة عند الضائع حساسية سلبية لا ترتفع إلى المستوى الثورى . وسيلتها الوحيدة في التعبير نفسها هي الكذب ، هي ازدواج الشخصية : د الكذب كلام كالصدق سواء بسواء إلا أنه ذو فوائد ، الضائع كما يرسمه الفنان شخصية سلبية ، ولكنها حية في تناقضاتها التي لا تنتهى . التناقض بين الذات الأصلية ولاقطة النيون ، والتناقض بين كليهما والعالم الخارجى . محبوب لإذن يعانى الغيرة على « زوجته » . والمناخ السياسى لا يساعد هذه الغيرة على الارتواء ، فكما أن الصحفى عند أحد بدير خلق ليسمع لا يتكلم ، فإن زميله في الحانة (وهو يحاول إذابة ثلوج الغيرة الرابضة فوق قلبه) يقول : فى مجلس الأانس ، كما فى مجلس النواب ، ليس بالمهم أن تفهم ما يقال ؛ ولكن المهم أن تتكلم الحانة هي المكان الوحيد الذى يصوغ بدقة ذروة المأساة ، فالخمر تكشف النقاب عن لا وعى الضائع ، عن ذاته الأصلية ، تعريه من الستائر الكشيفة السوداء من الكذب ، وتخلع عنه مفاصل الشخصية المزدوجة فيولد محجوب — للخطات — كشخصية واحدة تعبر عن نفسها فى وعى كامل : أنا فى الحجرة والكبش فى الحقل ، امتلاء الحانة بالواردين يدل على أن دستور ١٩٢٣ أفضل من دستور ١٩٣٠ ، ودستور ١٩٢٣ الآن فى ضريح سعد مع جثث الفراغة . مأساة الحرية تطفو دائماً على السطح . مأساة الحزب عاقت مأساة الجنس . الوجه الاجتماعى لمأساة الحرية هو الوجه المتجهم للقاهرة الجديدة . إذا كانت الحرية هي الإشباع الحقيقى لاحتياجات الإنسان ، فإن الطريق إليها هو الوعى بالقوانين العلمية المضمرة فى الطبيعة والمجتمع . ولذلك كانت سياط الجهل لا تقلى سطواً عن سياط البؤس .

وهكذا تتعدد تناقضات الشخصية الضائعة، فيشعر محجوب بالغرابة والوحدة والوحشة . ولم يعد يؤمن بأن الأمر مجرد رفع الصيام عن خزانة البخار كما كان يحلو له أن يقول كلما سئل عن الحب والمرأة . لقد حاول «الياس» «الأنهاى» من إحسان دون جدوى . كان يتعذب وسط أولئك الشبان الذين يحيطونه ويحيطونها . لأنها مثله ترجو أن ينتهى « التمثيل » بحياة حقيقته ولكن قوة الدفع الأولى — التى أسهمت فى صنعها أيدى كثيرة ندعوها القدر — كانت تهوى به إلى منحدر ، إلى قاع بلا قرار . أمهلها فى الحياة الحقيقية اعتبره نكتة غير موفقة لأنه يعنى شيئاً واحداً : العودة إلى نقطة الصفر . ولقد غادر هذه النقطة بلا عودة . مازالت مأساة الخبز تتعاقب مع مأساة الجنس وتغمرها باقتبالات النائمة على مصير الحرية وتفكر فى كلامه قليلا فوجد أنه يتكلم كما يتكلم القوادون يسر وبغير مبالاة ، وسر لمقدرته ، وعدها فوزاً مبدئياً لفلسفته وإرادته . وتفكرت إحسان كذلك طويلا ، فلم تلبث أن اقتنعت بما فيه من حكمة وبعد نظر . الوجه الاجتماعى لمأساة الحرية يسود ، غير أن مأساة الخبز والجنس لا تكتمل حلقاتها إلا بمأساة المعرفة . لتكن المعرفة فى بعدها الاجتماعى . والضياح الفسكرى المدمر يتربع على عرش اجتماعى مائة فى المائة .

المأساة بكافة أبعادها مستمرة . شبح مأساة الخبز يحجم على قلب محجوب كلما تذكر الوالدين اللذين لم يرسل إليهما مليا . والشبح يكمن خلف مأساة الحرية هل تبقى الوزارة أطول فترة ممكنة ؟ هل يبقى قاسم بك فهمى ؟ .. إذا بقيا بقيت المأساة فى عار الهزيمة ، وإذا ذهب بقيت المأساة فى نفس العار ، بل فى أبشع مظاهره . البر بالوالدين شر إذا عاق سعادة الابن ، بل كل ما يعوق سعادة الفرد شر . شعارات الضائع تكمل بعضها البعض . الضائع فى تناقض أساسى مع اللامتنى لأن اللا متنى يستشعر المأساة فى أعماق نخاعه ، والضائع فى تناقض أساسى مع المتنى . ومن حجب حقا أن مأمون رضوان وعلى طه ققيضان ، ومع ذلك فلا يبعد أن يقذف بهما المجتمع معا إلى أعماق السجون غير مفرق بين عابده والكافر به ، إلا التغير السياسى لا يقذف بالضائع إلى سجن جديد . الوزارة ستغير حقا ، أما العهد فباق كما هو .. هكذا قالت له إحسان

تقلا عن قاسم بك فهمى . . . العهد باق كما هو ، والمأساة باقية كما هى . . . فلم تعد أحلام الضائع أن تستطيع قبله أو رنوة أو تهده أن تنقله من حال إلى حال ، وأن ترفعه من طبقة إلى طبقة (الحساسية الطبقة تتأكد وظيفتها السلبية هنا أكثر وضوحاً أو هى امتداد لسلبيتها السابقة) . انحدار الضائع إلى هازية المأساة يعنى ازدياد المسافة وتعميق الهوة بين الذات ولافتة النيون . . . فقطظ فى كل شيء إلا الناس ، على الأقل فى العلانية ، . وفى المستوى التطبيقى يتطور سلوك الضائع فينتقم من المجتمع بأن يفكر فى السطو على نساء الآخرين ، تماماً كما هيات له حساسيته الطبقة فى الماضى أن يسطو على تحية ابنة قريبه الثرى . فى هذه النقطة بالذات يؤكد الفنان على بؤرة المأساة . إن محجوب يستشعر الهوة العميقة التى تفصل بينه وبين إحسان كلما ازداد معدل انحداره إلى الهاوية ، ووجد نفسه يتساءل أيفضل لو كانت إحسان له قلباً وجسداً ، كما يستشعر ضراوة المجتمع البرجوازى الذى فرض عليه أن يكون مقبرته . سمع بعض أصدقائه الجدد يقولون :
— أما مصر فستطيع أى حاكم أن يستبد بها دون كبير خطر .

— الواقع أن أى نظام من أنظمة الحكم يستحيل دكتاتورية إذا طبق فى مصر .

— هذا وطن (ضربك شرف يا أفندينا) ..

ويحس محجوب بأن حريته التى يتوهمها تذوب شيئاً فشيئاً . إنه (يمثل) حريته ولا يعيشها ، فلا يستطيع أن يحتضن زوجته حضناً خالياً من التقزز ، أو من شبح عشيقها الذى يعرفه جيداً ، الذى يطعمه جيداً . محجوب ليس حراً فى مجتمع يختلف فيه الابن مع الأب فى مجلس الشيوخ ، أما فى البيت فكلانا متفق على أن أنجح سياسة مع الفلاح هى السوط . . محجوب ليس حراً لأنه شخصية مزدوجة فى المظهر والجوهر على السواء ، إن بدلة الدشريفة الحقيقية هى ثوب الرياء فلا يفوتى ذلك . محجوب ليس حراً لأنه فى ظل رخائه المقتعل لم يذكر والديه بلمح واحد . فالحيز والجنس يتعاقبان فى مأساة واحدة : الوالدان والحيز ، إحسان والجنس . الجنس مأساة إحسان فهمى ترفض « خيانه » محجوب مع أحد أصدقائه ، وتتعطر لاستقبال قاسم بك فهمى . ومحجوب بين والديه والحيز وبين إحسان والجنس ، يقتصر بدنه ولا يجد سوى جواب واحد : الاتعاز

ولكن الانتحار يحميه من الباب الخلفى ، من الباب الذى يصل فيه قاسم فهمى فى نفس اللحظة التى يصل فيها والده فى نفس اللحظة التى تصل فيها زوجة قاسم بك ١ ويلتمس نادى القصة من هذا المشهد مبرراً ليدعو الزاوية وفضيحة القاهرة . وهو فهم غاية فى السذاجة . (٢) فهمى اللحظة القدرية التى يستوحها الفنان من سير الأحداث فيخرج بها عن المنطق المألوف . هى اللحظة التى يقف فيها الضائع وجها لوجه أمام القيم . اللامنتهى يرفض القيم بوعى كامل وعراء تام أمام الذات . أما الضائع ؟ . الضائع يساوم القيم ولا يرفضها ، يستبدلها بأخرى أكثر فساداً . واللحظة القدرية هى لحظة الصدام بين القيم الأولى والقيم الثانية . هى لحظة الانهيار بمعنى الزمن : أربعة أشهر على الامتحان ، الزواج اليوم ، الفضيحة الليلة أمام الجميع فى مكان واحد . اللامنتهى يعرف اليأس من الوجود ولا يفاجأ به . الضائع بلغ به اليأس نهايته . فوق مكانه لا يبدى حراكاً وكأنه يرى فاجعة خطيرة لا تعنيه ولا يناط بها مصيره . . لأنه — مرة أخرى — القدر : أعجب بها من حقيقة ، أيمحق ذلك الكفاح الجبار ولما يتسلم ماهيته الجديدة ؟ ؟ أتصاب الخطوط كالأعمار بالسكتة القلبية ؟ ؟ هكذا تتم محجوب ، ولا يكفى أن تنهم سالم الاخشيدي بأنه صانع القدر ربما كان صانع الفضيحة ، مخرج التمثيلية ، ولكنه ليس قطعاً هذه القوة الدافعة إلى السقوط والانهيار . وارتضى محجوب على مقعده فى الصالة ، مرتفعاً يد المقعد ، مسنداً رأسه إلى راحته . وكان السكون شاملاً كأنه بيت مهجور ، وكل شيء بموضعه كأن أموراً خطيرة لم تنقلب رأساً على عقب . هل تستطيع روحه الثائرة أن تصمد لهذا الشلال العارم من الحظ العاثر ؟ هل يمكن أن ينبرى لمواجهة هذه الأزمة الخطيرة بدرعة المعبود : طظ ؟ ؟ وما الحيلة إذا لم يستطع ؟ ما عسى أن يصنع أنانى مثله ، لايهمه فى الدنيا شيء إلا نفسه ، إذا تألب الشقاء على سعادته ؟ أمامه سبيل واحد هو الموت ، تباً لحظه ، كيف انتهى مجده بهذه السرعة الجنونية ؟ . ألا تكتظ الدنيا بأمثاله من المغامرين الذين تترقق بهم حتى النهاية ؟ .

البناء التراجيديدى للقاهرة الجديدة بناء معيارى . الضياع هو أرض المأساة . الزاوية

الأولى في البناء هي التوازى المحكم بين الضياع الاقتصادى والضياع الاجتماعى والضياع النفسى . الراوية الثانية هي التوازى المحكم بين القهر السياسى والفساد الاجتماعى . الراوية الثالثة هي تشابك العلاقة بين فئات البرجوازية المختلفة . جدران البناء القائمة على هذه الزوايا الثلاث هي الخبز والجنس والمعرفة . البناء هو مأساة الحرية . هو الحلقة الأولى من التراجيديا المصرية . نجيب محفوظ يهتم بهذه الخطوط العريضة اهتماماً بالغا ، ولكنه يهتم أيضاً بالتفاصيل فالضياع — كأرض للبأساء — هو أزمة التناقض بين القاهرة القديمة والقاهرة الجديدة . وهو يربط البداية الفنية للبأساء (الوالدان الفقيران) بالنهاية — المفتوحة — للبأساء ، فالشلل العضوى لوالد محبوب ، ينتهى بالشلل الاقتصادى للأسرة كلها عندما يهمس الابن لآبيه « هلم نتسول معاً » . الفنان ما يزال حريصاً على التفاصيل . فإن أزمة التناقض المولدة للبأساء تنبت العيين واليسار فى المستوى الفكرى فيشتبك هؤلاء المتممون بأرض المأساة اشتبكا كأعضاء . مأساة على طه مرتبطة بمأساة إحسان المرتبطة كذلك بمأساة محبوب . الفنان حريص على التفاصيل أكثر . فمأساة الحرية تنبت على طه الاشتراكى ، كما تنبت محبوب الضائع وهمزة الوصل التراجيدية بينهما إحسان . مأساة الحرية تنبت قاسم بك فهمى ومحبوب ، وهمزة الوصل بينهما الاخشيدي . همزات الوصل دى ضائعة . الضياع هو الشريان الرئيسى فى حياتها . ولكن حرص الفنان الدقيق على التفاصيل يختار ضائعا نموذجا من بين الملايين يلخصها جميعا ويتفرد من بينها فى نفس الوقت .

البناء التراجيدى للقاهرة الجديدة بناء مزدوج . بناء كلّى وجزئى فى آن واحد . الكل فيه هو الدلالات الكبرى التى تتضمنها مغامرة الإنسان أو استسلامه للقدر . والقدر هو الحصلة النهائية للنطق الصارم وهو يؤدى إلى التناقض الحاد . والقدر قوة الدفعة الأولى لتكوين الفرد الذاتى بالإضافة إلى قوة التركيب الاجتماعى القائم وهما قوتان تدفعان إلى مجموعة من السلوك التى تقضى إلى بعضها البعض فيما يشبه الجبر ، وتنتهى إلى الكارثة فيما يشبه الحتمية . والمصادفة . كعنصر تراجيدى بمثابة المظهر السطحى للقدر . موقف الضائعين من القدر هو المغامرة أو الاستسلام — كان محبوب مغامراً ، وكانت إحسان مستسلمة ، أو قد تولد المغامرة والاستسلام فى الشخصية الواحدة ، فقد عاش محبوب عمره مغامراً .

وفى اللحظة الأخيرة ، راح يتسائل : ترى هل يتكشف الغد عن حياة جديدة أو لم يبق له إلا الموت؟.. بيد أنه غلب على أمره هذه المرة فاستسلم لليأس والاقنوط، وغشيت عينيه سحابة مظلمة ، وحاول جهده أن يهيب بروحه المتعردة وغنم بصوت لا يكاد يسمع هامساً : ظظ. ولكنها نمتت — على خلاف عادتها — عما يمكنه الفؤاد من اليأس والاستسلام . المغامرة والاستسلام من المعاني السلبية في البناء التراجيدى ، لأنهما يشكلان صفة واحدة للضائع المصرى . غير أن الاستسلام فى تلك المرحلة هو العنصر السائد .

الجانب الجزئى فى البناء التراجيدى يتمثل فى نهاية « القاهرة الجديدة » : هل انتهت المأساة باستقالة قاسم فهمى ونقل محبوب إلى الصعيد؟ إن الغد سؤال ملح على شفاة الجميع كما أن الوجه الاجتماعى للحرية هو الوجه الذى طالعنا به القاهرة الجديدة ، بينما الأحداث تغد بوجوه أخرى . لذلك فالراوية تمثل حلقة «الضائع» فى ملحمة السقوط والانهار . والقاهرة الجديدة ما قبل الحرب سوف تستمر إلى أن نلتقى معها فى قلب الحرب .

وسوف يظل الضياع أرضاً للمأساة ، ولكن الفنان سيتجول بنا فى بقية أنحاء الاجيديا . مأساة الضائع هى المدخل الطبيعى إلى عالم نجيب محفوظ التراجيدى . لأنها تظل فى وجداننا .. مهما حدد لها المؤلف بداية ونهاية — متمدة مع السؤال : ماذا يكون الغد .

ومن خلال التفاعل بين السكى والجزئى يتخير الفنان شخوصه ويحرك فصول مأساته ويضع يديه على همزات الوصل التراجيدية . الشخصيات تمتلك فى جذورها البعيدة وفى قوامها الراهن طاقة ذاتية معبرة عن أبعاد المأساة ، والأحداث لا تنفصل عن الشخصيات بل هى الشخصيات فى حالة فعل . وتتحرك فصول المأساة من البداية إلى النهاية فى خط تعبيرى مترابط يهمس لنا بصوت أرجوان : عندما يفتح الإنسان ذراعيه ليستقبل الدنيا ترسم خلفه علامة الصليب .

* * *

القدر السائد فى ملحمة السقوط والانهار هو القدر الاجتماعى . هو النظام الاقتصادى والأخلاقى معاً ، ولكن الأخلاق تتصل بالجانب الميتافيزيقى من

تطلعات الإنسان . لذلك فالتقدير عند نجيب محفوظ لا يخلو من الإشارة إلى أصوله الميثافيزيقية . القدر في القاهرة الجديدة يشكل إرهاصات الحرب العالمية الثانية . لهذا كان الحيز والجنس عنواناً شديداً للوضوح لمأساة القاهرة الجديدة ، المقدمة التمهيدية إلى جوهر التراجميديا المصرية . ولكن الحيز والجنس في القاهرة الجديدة يشكلان قضية خاصة بالمتقنين — الفنان إذن يمس أزمة « المعرفة » من قريب وبحساسية مرهفة . الضائع في القاهرة الجديدة هو المثقف .

من أرض المأساة ، بين الضياع ، ينتقل الفنان إلى بقية أرجاء عالمه التراجميدى . من السكاكيني تنتقل أسرة « أحدا كف » إلى حى الحسين في خان الخليلي . من إرهاصات الحرب إلى أتونها مباشرة . هذه هي الحلقة الثانية في المأساة . أمام الموت وجهاً لوجه ، هذا هو الجانب المصيرى الشامل للحرية . . سوف نلتقى بالوالدين وأزمتهم الاقتصادية مرة أخرى . والقدر وأزمتهم الوجودية . والشقيق الذى يختطف حبيبة أخيه . والمصادفة كعنصر حيوى في تحريك الأحداث . والضياع الذى يتخذ لنفسه شعار « ملعون أبو الدنيا » ، أو الضياع الذى يرغم واحداً من الناس أن يتاجر علناً بجسد زوجته ، سوف نلتقى بمعظم العناصر المكونة لمأساة القاهرة الجديدة ، لأن الفنان يؤكد استمرارها ، إنها ما زالت باقية . غير أنها فوق أرض الضياع تشتمل على شيء جديد تمثل لنا في الشخصية الجديدة ، شخصية « المضطهد » .

في غمر الانتماء الواهن إلى اليمين أو اليسار من التيارات الفكرية الصانعة لكل ما هو جديد في القاهرة ما قبل الحرب برز « الضائع » تجسيدا لجوهر تلك المرحلة ، وفي غمرة الانتماء المتقدم نوعاً ما في القاهرة الحرب برز « المضطهد » تجسيدا لجوهر تلك المرحلة . وبنفس المنهج التعبيرى للفنان ، راح يتوسم في الشخصية المضطهدة اللمحات الرامزة إلى ضياع المجتمع ، ويستخلص في نفس الوقت السمات الخاصة المميزة لهذه الشخصية بالذات .

بدأ نجيب محفوظ يكتب خان الخليلي عام ١٩٤٠ واختار الزمن الروائى عام ١١٤١ ، ومعنى ذلك أنه كان يعيش تلك المرحلة الدامية في تاريخنا الحديث . فالجرب تضيف عنصراً جديداً إلى المأساة هو الموت ، والموت يقف بالإنسان وحيداً أمام مصيره ، المشكلة الميثافيزيقية تتألق إذن ، إنها مأساة المعرفة .

البناء التراجيدي عند نجيب محفوظ بناء معارى ، فالتخطيط العقلى لسير الأحداث وتكوين الشخصيات يقترب من التخطيط الرياضى خان الخليلى تضيف لانه بناء موضوعى . مفهوم الزمن عند الفنان يصوغ الرواية فى امتداد طولى ينعطف بنا إلى اليمين أو اليسار ، يعلو بنا ويهبط ... ولكنه يستمر إلى الأمام . هذا المفهوم للزمن ينبثق عن الفلسفات المؤمنة بالواقع الموضوعى المستقل عن الذات . بين الزمن والذات مسافة تكفل لكل منهما استقلالاً نسبياً عن الآخر . الزمن الموضوعى ينعكس على العمل الفنى فى اهتمامه المفرط بـ « الخارج » عن الذات أكثر من عنايته بداخلها . ينعكس أيضاً على مسار الأحداث ، فهى « تتطور » ولا تتمركز أو تدور حول نفسها . هذا المفهوم للزمن يشترك بنصيب وافر فى تحديد معنى القدر . يشترك أيضاً فى صياغة معنى الموت .

الحرب والموت عنصران خطيران فى البناء التعبيرى لخان الخليلى ، وهما عنصران أكثر خطورة فى أزمة « المضطهد » . أحمد عاكف يدنو من ختام الأربعين ، فهو « كهل » والفنان لا يقوته أن يؤكد على هذه الكهولة مراراً . وهو ينتقل مع الأسرة إلى خان الخليلى ، من الحى الذى كان « على مرأى ومسمع من الموت الخفيف » . أحمد عاكف أصيب بداء التشبه بالمفسكرين ، بعد أن بترت سقى دراسته عند مرحلة البكالوريا . لهذا يحتفظ بمجموعة هائلة من الكتب الصغراء التى لوئت عقله بما يشبه الذبول والاستسلام . أحمد عاكف هو « المضطهد » الذى أرغمت الظروف على تربية أخيه الأصغر « رشدى » حتى يتم تعليمه بالجامعة ، واضطرته الظروف أن يعول والديه وحده ، وامتحنته الظروف بقلب وحيه حال من هموم المواقف . هذا المضطهد هو كبش الفداء - من ناحية المظهر - لأم تعتقد أن المكتوب على الجبين لابد أن تراه العين ، وأب يعتقد أن الألمان أعقل من أن يضربوا قلب الإسلام وهم يخطبون وه المسلمين .

فى القاهرة الجديدة يحرك الفنان مجموعة من الشخصيات فى وقت واحد ومثل البداية ، فى خان الخليلى يبدأ من الفرد ، أرض المأساة معدة ، فرشت بالضياع . المضطهد هو ابن هذه الأرض الجاهزة . الفنان يبدأ به ، ومنه ، ليس بحاجة إلى فرش الأرض من جديد . دور والدين فى القاهرة الجديدة وخان الخليلى دوره

واحد ، سواء كان الشلل أو الفصل من الوظيفة هو السبب ، هو الرمز إلى ضياع هذه الفئة المسحوقة من البرجوازية الصغيرة التي تجعل من الثقافة والعلم والمؤهل شهادة الميلاد الجديد للأسرة إذا مات العائل أو تقاعد أو فصل من العمل .. الخ المضطهد مثقف ثقافة صفراء ، قراءة عامة لا تعرف التخصص ولا العمق ، نزاعه إلى المعارف القديمة ، وهو مقتنع بأنه شهيد مضطهد ، وعبقرية مقبورة وضحية مظلومة للحظ العائر . عقده الاستشهاد هي الأب الشرعي للمضطهد . فهو غالباً الابن الذي يضحي بآماله ومستقبله من أجل الأسرة . هذه العقدة تتضخم حتى يقول أحمد عاكف متأسفاً : « فائقنا طلباً أنصب فترة في تاريخ مصر ، تلك الفترة التي تسهين باعتبارات السن والجاه الموروث ويقفز فيها الشبان إلى كراسي الوزارة » ، عقدة الاستشهاد عند المضطهد تفرخ مركب العظيمة ، عندئذ يسقط في وهاد الثنائية أو ازدواج الشخصية ، لا يصبح هو هو ، وإنما تكون ثمة هوة عميقة بين الذات الأصلية والمضطهدة . ولافتة العبقرية الشهيدة . هو حائر بين الأبحاث النظرية والاختراعات العلمية ، لا يدري لأي شيء خلقت مواهبه على وجه التحقيق . ازدواج الشخصية من السمات البارزة في التراجيديا المصرية عند نجيب محفوظ ، مأساة الفرد الذي لا يعيش حياته ، لا يحقق ذاته ، لا يحقق وجوده . المضطهد شخصية مزدوجة . يقول أحمد عاكف : « إذا أردت التفوق في مجتمعنا فعليك بالفتحة والكذب والرياء ولا تقس نصيبك من الغباء والجهل » .

المفهوم الموضوعي للزمن هو تصور « طول » لحركة التاريخ ، فكما أن الأحداث في حالة « تطور » فإن الشخصيات في حالة « تتجذر » .. الجذور الاجتماعية والنفسية للنموذج البشري من الملاح الواضحة في العالم التراجيدي عند نجيب محفوظ . الجذور تسهم في صناعة القدر ، والزمن الموضوعي زمن مستقبل في المستوى الاجتماعي ، ولكنه زمن عديم في المستوى الفردي . إنه زمن يحمل في جوفه بذرة المأساة ، الجذور بنت الزمن . الجذور والزمن هما القدر ، والقدر روح التراجيديا .. « إذا كنا نموت كإسوانم وننتن فلماذا نفكر كملألكه ؟ .. هبني ملأت الدنيا مؤلفات وعثرعات فهل تهتمني ديدان القبر أو تلتهمني كما التهمت جشئي ربة وسكينه ؟ .. الدنيا أكاذيب وأباطيل ، وما المجد إلا رأس الأكاذيب والأباطيل . وسلم : نفسه إلى عزلة عقلية وقلبية

مريرة . يئس من الحياة فهرب منها ولكنه خال وهو يدبر عنها يائساً عاجزاً ،
لأنه يزهد فيها متعالياً متكبراً .

الفنان حريص على أن يربط بين حلقات ملحمة المساواة من خلال الشخصيات . أحمد عاكف يستعير لسان محبوب عبد الدايم « ما العظمة ؟ .. أو ما العظمة كما تعرفها مصر ؟ أجاب على ذلك بكلمة واحدة : الظروف الموانية » ، « إن الوظائف الكبرى في مصر وراثية » ، بل هو يستعير الحالة النفسية التي أملت بمأمون رضوان ، فقد ألم به هو أيضاً مرض أشقى به على الجنون والموت . هذه العناصر المشتركة بين أحمد عاكف ، والشخصيات الأخرى : تربط أولاً بين حلقة الضائع في القاهرة الجديدة ، وحلقة المضطهد في خان الخليل . كما أنها تفسر ازدواج الشخصية في المضطهد ، وثقافته الصفراء .

الجدور تنفر إلى شعيرات دقيقة موزعة في جميع أنحاء الشخصية . المضطهد لم يصبح شهيداً بين يوم وليلة . لقد عرف التذليل المفرط في طفولته ، ثم نهض بأعباء الأسرة المحطمة وهو دون العشرين ، فلم تتلطف معه الدنيا — فضلاً عن أن تدله — ساعة واحدة . لذلك كان شعوره العميق بالظلم لا يسكن ولا يهدأ ، بل كان يجد لآله لذة غامضة . بدأت لاقطة العبقرية الشهيرة تتسكون ، وأخذت المسافة بين ذاته الأصلية واللافتة تتسع . كان يتسابق على ما يرضى غروره وكبرياءه وولعه بالظهور ، تستهويه المعارضة لجمرد المعارضة ، يميل إلى الحزب المغلوب على أمره بصرف النظر عن مبادئه السياسية ، وسرعان ما تمثل نفسه في موقف زعيمه يتلقى ما يتلقى من ضروب الانضهاد والاعتداء . وفي المستوى الميتافيزيقي ، يهترق شوقاً إلى رقت يتاح له فيه السيطرة على القوى السكونية والاستئثار بمفاتيح المعرفة والقوة والسلطان ، أو شك أن يحن طفلة وأن يذوب هيساماً . متى يدين له حرش الفؤاد اللانهاي فيأخذ ما يشاء ويدع ما يشاء ، ويعبى بمن يشاء ، فيرفع ويخفض ويفنى ويفقر ويحيى ويميت . تطلعه الميتافيزيقي مرتبط أوثق الارتباط بمأساته الاجتماعية . يبدو هذا الارتباط من خلال رغبته في الانتقام والتدمير — وهما نفس الرغبة التي اجتاحت محبوب قبله — غير أن الفرق بين رغبة المضطهد في التدمير ، ورغبة الضائع أن هذا الأخير شخصية مغامرة في لقائهما مع القدر وإن استسلم بعد حين . أما المضطهد فقد عرف اليأس المرير .

الجدور هي التفسير التاريخي للشخصية . الفنان إذن حريص على الماضي . ولكنه الماضي المتحرك إلى الحاضر المتجه إلى المستقبل . الماضي عند نجيب محفوظ في حالة حركة ، والشخصية دائماً في حالة تجذر ، والأحداث في حالة تطور . هكذا نبرر « الأضواء » التي لا يفتأ الفنان يسلط أشعتها على « المضطهد » . الابن ورث عن أبيه تبعته ومرضه ، الماضي المتحرك والأضواء تخلق الشخصية المسبورة . هناك فنانون كبار يحاصرون الشخصية في الماضي فقط ، الماضي الساكن . يحاصرونها أيضاً في الظلام . يخلقون شخصيات غير مبررة إطلاقاً . هؤلاء لا يلتفتون إلى موضوعية الزمن . لا يعترفون بها . فالعبث لا يحتاج إلى مبرر . نجيب محفوظ في تلك المرحلة يبرر كل شيء . يبرر حتى العبث . يضئ معنى القدر حتى نرى من اتجاه سهم المؤشر معنى اتجاه المأساة . عندما يرث الابن تبعه أبيه ومرضه ، فإن هذا لا يعني أن « الوراثة » هي محور المأساة . الوراثة أحد العناصر العامة فقط . الوراثة تعني جزءاً هاماً من الماضي ، جزءاً خطيراً في مبنى القدر .

المأساة في خان الخليلي هي الحرب والموت . هي في نفس اللحظة مأساة الحرية . فقد عرفنا بلادنا خلال الحرب الثانية أبشع صنوف الذل والعبودية . كبلتنا بمعاهدة التهاند عام ١٩٣٦ بقيود لا ترحم . نشب الاستعمار أظافره في لحمنا ، جعنا . واستقرى الانحلال والتفسخ في علاقاتنا . تربع أساطين الدكتاتورية على عرش السلطة . كانت مأساتنا مأساة الحرية . كانت تختلف عن مأساة العالم المشترك بكل ما يملك من رجال وقيم في أتون الحرب . سقطت أوروبا برجالها وقيمها في الميدان . تزعزعت ثقة شعوبها ، تهاوت أحلامها في حضيض الفرع واليأس . لم يعد الموت ضيقاً يزود الناس بين الحين والآخر ، كان « حياة » الناس الوحيدة في النهار ، وأحلامهم في الليل . تجاوزت المأساة حدود المستوى الاجتماعي إلى المستوى الوجودي الأعق ، تجاوزت المشكلات الجزئية في حياتنا اليومية ، إلى القضايا الكيانية الكبرى في مصيرنا الأشمل .

بلادنا لم تلق مع الحرب والموت مباشرة ، التقت مع شبح الحرب وشبح الموت ، مع الغارات الجوية المتلاحقة والحريات المعتالة والجوع الرهيب . من هنا كانت الحرية هي قضية المضطهد . ولكنه لم يتصل بها عن طريق الإنهاء .

كان الاتجاه طريقه الطبيعي للتعبير عن الذات المضطهدة . إلا أن ازدواج الشخصية باعد بينه وبين الاتجاه . مأمون رضوان ذو الثقافة الصفراء كان منتصباً إلى اليمين ، على أنه لم يكن قط شخصية مردوجة . كان الإتيماء في حياته تحقيقاً للذات . أما عقدة الاستشهاد ومركب العظمة وغيرهما فلم تتح لأحد عاكف أن يكون منتصباً . أتاححت له لحسب تعميق المحوة بين ذاته الأصلية ولاقطة العبقريّة الشبيبة . المضطهد والحزب والموت ، هم ثالث خان الخليلى . فقد عانى أحد عاكف ويلات أفضح ليلة في حياته ، الليلة الجهنمية التي زلزلت القاهرة زلزالاً خفيفاً ، لم يجيشهم الموت كما أوهمهم . . . أراهم ووجهه ولكن لم يذقهم طعمه ، هذا هو الفرق بين تجربة الموت عند الغربي والتجربة عند المصري . « وشعر أحد بدنو الموت دنواً جعله يحس تردد أنفاسه على وجهه » . كان خليقاً بالمشفق الأصفر عند مواجهة الموت أن يتأمل فيما وراء الحياة الدنيا من متع الآخرة . ولكن التكوين الذاتي للمضطهد يمسس ، ولكم يعد بنا حب الحياة ولكم يقتلنا الخوف ، ومع ذلك فالموت لا يرحم .

مأساة خان الخليلى تبدأ من نهاية القاهرة الجديدة . أو يدق القول بأن القاهرة الجديدة مأزول مستمرة في خان الخليلى . لذلك لا تكون البداية الفنية للمأساة هي أزمة الوالدين . الفنان يحتزل هذه المقدمات أو يضمونها ثانياً للأحداث دون أن يتعرض لها بشئ . من التفصيل ، لأنه سبق أن أتاح لها فرصة مفصلة في القاهرة الجديدة ، ولأن القاهرة الجديدة وخان الخليلى حلقتان في سلسلة واحدة .

بداية الأزمة في خان الخليلى تشتمل على جوهر مأساة القاهرة الجديدة . فالأب متقاعد ، والإبن يخافه من الصغر بينما كان يحب أمه ، والدنيا ليست بأمة الحنون « فهل يصدق الوالدان أن ذلك الكهل الأصلح الخائب قد ذهب شخصيتهما ؟ » .

بداية الأزمة واحدة ، يختزلها الفنان بسرعة ليدخل إلى الجوهر الخاص بمأساة خان الخليلى . مأساة البرجوازية الصغيرة مع الحرب والموت :

كانت حياة المضطهد حلقات من الفشل . في صباه أحب فتاة يهودية كانت تداعب قسماً ووجهه بالسخرية « فاستبجع وجهه أكثر مما ينبغي » ، ثم أحب جاراته الحسناء بعد ذلك « فكان عليه أن ينتظر عشرة أعوام ريثما ينتهى من تربية أخيه » . وعرف البغايا فلم يجذب واحدة منهن فأضاف إلى عقده « قبيصة

الجنس ، ثم سعى إلى خطبة كريهة أحد التجار فقيل له : « أن مرتبة صفير
 وحره كبير . لهذا أقام أحمد عاكف حجاً باً ضخماً بينه وبين المرأة . المقهى
 إذن هي ملاذ المضطهدين يوعى أو يهوى وعى . وفي المقهى عرف « المتسرع لمرضية
 الله وممصيته على السواء » ، « المرضية والمعصية كالنهار والليل لا ينفصلان ،
 وفوقهما مغفرة الله ورحمته . المرأة مرة أخرى ؟ قال له نونو الخطاط : « الذنب
 ليس بذنوب حيناً ، الذنب ذنب الأحياء الأخرى . لقد ضاقت بالفساد ، فصدرت
 ما يريد عن حاجتها إلينا على أحد قول الراديو عن التجارة العالمية . هنا نحن
 نصدر المواد الأولية والأحياء الأخرى توردها مصنوعة .. فن بعض أطراف
 هذا الحى تصدر الخادما فتحوها الأحياء الأخرى إلى غايات ، في هذه الحرب
 قلبت الدنيا رأساً على عقب . تصور يا إنسان أنى سمعت بالأمس بنت بائعة
 لجل تدعو أختها فتقول : تعالى يا دارلنج . .. انعكاسات الحرب على المجتمع
 المصرى تصوغ شخصية المضطهد والضائع والمتشئى على السواء ، تلونها بنفس الألوان
 الناصجة لشبح الحرب والموت . يتفاعل هذا الشبح مع الطبيعة المصرية للمجتمع
 — البرجوازية الصغيرة منه — تفاعلاً دينامياً يولد الناذج البشرية على
 نحو خاص متفرد . فنحن شعب متدين ، عرف الإيمان بالقدر منذ آلاف
 السنين . ونحن شعب زراعى سكونى ثابت الاقتصاديات . والبرجوازيون الصغار
 بيننا أكثر فئات الشعب حفاظاً على قشور القيم وانصياعاً لمطاليب القدر .
 البرجوازيون الصغار فى المدينة هم أبناء المزيج المعقد من قيم الريف وأخلاقيات
 المدينة . حى الحسين ، خان الخليلى بالذات ، من أكثر الأحياء مزجاً لهذه القيم
 وتلك الأخلاقيات . أبناؤهم وأولاد البلد ، وهم أولاد الحسين . والبلد هي
 القاهرة المعزية فى أربعينيات هذا القرن .

هذا هو مختصر الاختيار الدقيق — من جانب الفنان — لأدواته التعبيرية .
 إن هذه العناصر كلها أدوات للتعبير عن الضائع المصرى ، والمضطهد فى المأساة
 المصرية . يختار نجيب محفوظ يوعى دقيق أكثر أحيائنا الشعبية عراقة فى التقاليد
 الإسلامية ، وأكثرها مزجاً للقيم الريفية والعادات المدنية . يختار المدينة التى
 استقبلت أضواء الحضارة مع أفلال الاحتلال . فى كلمة ، يختار أعقد مركبات
 التراخييد المصرية . خان الخليلي تضم الضائعين كنونو الخطاط بشعاره الأثير

« ملعون أبو الدنيا » . الضائع دائماً يفامر ، يعرف أن القدر قضاء محتم ، فلا بأس من دخول اللعبة ، يتزوج أربعة كما يسمح الدين ، وينجب أحد عشر كوكباً وأربع شحوس و « ملعون أبو الدنيا » ، هذا شعار الاستهانة لا اللعن أو السب . نونو ليس شخصية مفردة ، إنه ضائع حقاً ، ولكن المقهى رمز كبير للضياع ، وقد وجد في الحى من أمثال هذه القهوة عشرات حتى قدر قهوات الحى بمعدل قهوة لكل عشرة من السكان . الضياع ما يزال أرض المأساة ، القهوجى نفسه يردد نصف درهم من الأفيون كل أربع ساعات ، « أهى لذة عصية تكتسب بالعادة ؟ .. أم سعادة وهمية تهرب إليها النفس من شقاء الواقع » ، بينما يلفت الأنظار على المقهى — رمز الضياع — ما يرى أحياناً من جماعات تلبس الجلاليب يحيطون إحدى الموائد كل منهم بعد رزمة من الأوراق المالية ، الضياع من وجهة نظر المضطهد هو أن يكون الكذب عماد كل شيء . « كذب الرجال جليل كالرجولة نفسها » .. فأين أثنين من كذب التجار والساسة ورجال الدين ؟ كذب الرجال محور هذه الحياة الجميلة التى تشاهدین آثارها في معترك الحكومة والبرلمان والمصانع والمعاهد ، بل هو محور هذه الحرب الهائلة التى رمت بنا إلى هذا الحى الغريب . المضطهد يميل إلى الضائعين والمنتمين إلى الدين وإن القاهرة التى تريد أن تمحوها من الوجود هى القاهرة المعزية ذات الحمد المؤئل . أين منها هذه القاهرة الجديدة المستعبدة ، إنه يحس في أعماق نخاعه بالمأساة ولكن عقدة الاستشهاد تقرب به من الضياع والدين .

• إن مأساة الحرية ، هى بعينها مأساة التفكيك السياسى الشائع :

« — هتلر ينطوى على احترام عميق للباق الإسلامية .

— بل يقال إنه يطن الإيمان بالإسلام .

— ليس هذا عليه ببعيد ، ألم يقل الشيخ ليبب التقي الذق أنه رأى فيما يرى النائم على بن أبى طالب رضى الله عنه يقلده سيف الإسلام .

— سوف يعيد بعد فروغه من الحرب إلى الإسلام مجده الأول ، وينشئ من الأمم الإسلامية اتحاداً كبيراً ، ثم يوثق بينه وبين ألمانيا بعهد الصداقة والتحاليف .

— لذلك يؤيده الله في حروبه .

— وما كان الله لينصره لولا جميل طويته ، وإنما لكل امرئ ما نوى .

المناخ السياسى فى هذا المكان من العالم ، خليط معقد من القيم الدينية (الإسلام) والكرامة القومية (العداء للإنجليز) مهما تبلورت هذه القيم وتلك الكرامة فى إحساس وطنى غير ناضج . فالوضع السياسى نفسه على جانب كبير من التعقيد : عرش السلطة يتربع عليه مملو الإنجليز ، وقاعدة الوطن من الجاهيل الشعبية موزعة بين الاتجاهات الفاشستية النازغة مع « مصر الفتاة » أو « الإخوان المسلمين » . التناقض بين السلطة المتحالفة مع الاستعمار والجاهيل الشعبية تناقض رئيسى يحوره مأساة الحرية . فى ظل هذه المأساة تترعرع التيارات التقدمية فى الفكر المصرى الحديث ولم تندعم الاتجاهات السياسية التقدمية فى مجال الحركة والعمل . ومن ثم كان الجو مهيأ لأن تنحرف الجاهيل وتضيع . ويصبح الآفئون والنساء والشذوذ والبطون الخاوية ، التجسيد البشع لهذا الضياع . ولا يملك المضطهد — فى غمرة الإحساس بعقريته الشهيدة — إلا التعاطف مع الضائعين والمتمنين إلى الخير .

غير أن الضائعين مغامرون ، أما المضطهد فيأثس مستسلم . « نونو الخطاط يشعر بالله شعوراً عميقاً ، وبحسبه فى كل مكان يحله ، ويتوكل عليه بكل قلبه ، ويطمئن كل الاطمئنان إلى أنه لن يتخلى عنه ، وتراه يلم بالمعصية دون أدنى شك فى غفرانه ورحمته . وعباس شفة زوج رسمى فقط ، وجد فى الزوجية مهنة ومزقاً (ما أقرب الشبه بينه وبين محجوب عبد الدايم) . المضطهد يائس أمام الموت ، مستسلم للحياة . لذلك تبدأ قصة أحمد عاكف الحقيقية ، قصة الكهل المضطهد ، منذ أطلت عليه عينان جيلتان من فتاة القدر . القدر ؟ هل يمكن فى تلك المسافة البعيدة التى تفصل بين سنين الأربعين ، وصباها الريان المشرق ؟ هل هو فى هذه المسافة البعيدة بالرغم من أنها لا تبعد عنه أمتار ؟ ألا أنها أقبلت فى آخر الزمان وعنفوان الأزيمة ، وبحسبه أن قلبه صحاً ، وأنه منذ أيام ينتفض فى اضطراب ، ويضطرب فى سرور ، فيسر فى حيرة ، ويتحير فى رجاء ، ويرجو فى خوف ، ويخاف فى لذة . هذه هى الحياة ، والحياة أجمل من الموت ، مهما كابد الحى من

لعب، ووجد الميثاق من راحة.. الحياة والموت؟ أم الحرب والموت؟ من الحياة والحرب والموت - إذن - تتعقد الشباك حول المضطهد، الذى تصطرح داخله شق التناقضات، وهو يستقبل هذا الأمل الجديد. إنه قريب حقاً من الضائع وأميني، وهو يرى نفسه فى تناقض أساسى مع المنتهى إلى اليسار، ولكن الأمل الجديد يقول شيئاً آخر. إن منهج الفنان فى بنائه التراجيدى يعتمد على التناقضات إلى درجة كبيرة. غان الخليل تضم المنتهين إلى اليسار كما تضم الضائعين. وأحد عاكف يختلف دائماً مع أحد راشد الحامى المثقف اليسارى. ولكنه سمعه اليوم يقول «الفلاح مضغوط تحت المستوى الأدنى الإنسانية، فلا يمكن أن يطالب بشئ»، ولكن خليف بكل إنسان أهل لشرف الإنسانية أن يمد يده ليرفع عن كاهله المهالك هذا الضغط، وقديماً حارب الرق الأحرار لا العبيد.. يستمع المضطهد إلى هذه الكلمات، والأمل الجديد يتدثر بالدفع بين ضلوعه، فتنازعه هو عاطف شديدة التناقض. لو اعتدل ميزان العدالة فى هذا الوطن ما عاقه عن إتمام تعليمه عائق، ولبغ ما يشتهى من الشرف فى الحياة. ولكنه - من ناحية أخرى - يفتاظ من هذا الحماس «للمشكلات الاجتماعية»، والانصراف عن أمور «العقل»، كالنطق والتصوف والأدب. فى هذه النقطة بالذات يتناقض المضطهد مع الضائع أيضاً فيتساءل نونو الخطاط: هل تطيل الكتب العمر.. تدفع المرض.. تمنع المقدور؟.. تجنب الشقاء؟.. تملأ الجيب؟

إنها - بالجملة - مأساة المعرفة.

الأمل الجديد يفجر هذه التناقضات جميعها، لأنه يفجر المأساة كلها، ومنذ البداية «كان عقله من العقول التى ترى دائماً وراء المصادفات حكمة تدق على الألباب». فالقدر هو قضية القضايا فى حياة المضطهد: هل تكون أزمة هذا الحب هو الإحساس بالزمن من خلال الفارق الزمنى بين عمرهما؟ الزمن مرادف القدر. والقدر يلقي ظلاله على الأمل الوليد، حتى تصبح الرغبة فى التدهير (شعار محجوب فيما مضى) هى شعار المضطهد المقبل على الحب باقتسام واسعة «دقنى فى صمته غارة جنونية تقذف القاهرة بالحمم فتدك مبانيها وتهلك بنيا فلا يبقى منها إلا خرائب وآثار، وشخصان حيان لا غير، هو وهى ١١ هنالك تفصلوه بلا خوف ولا يأس ولا غيرة ولا جهد.. وتمثلت لعينيهِ المظلمتين القاهرة

المهدمة المحطمة ، والشخصان الشريدان ، يفرح أحدهما إلى الآخر لائذا بجناحه ساكناً إلى ذراعيه ، والآخر سعيد - على ما يكتنفه من الخراب - بصاحبه متلذذاً بانفراده به . انبعثت هذه الأمنية الغريبة من صدره وهو يفور بشعور طاغ بالاضطهاد والقهر والعذاب .

القدر يلقي ظلاله منذ البداية ، فسوف يتسبب رشدى عاكف - ربيب المضطهد - في قلب أحلام أخيه رأساً على عقب . كانت ترييته رد فعل نفسى عنيف للمضطهد ، فنشأ مدلاً شهوانياً سكيراً تستهويه المخاطرة . التوم عنده نقمة ، وإنه اختلاس جزء طويل لا يقوم بمال من حياتنا القصيرة .

القدر يلقي ظلاله على المضطهد منذ تلك اللحظة التى يستشعر فيها العزلة ، أنا من السابقين لزمهم ، فلا يرجى لى أى تفاهم مع الناس ، وهو ساخط دائماً ، وإن كان سخطه تابعاً من عقده الأصيلية ، لهذا لا يلتقى سخطه مع سخط الشعب ، بل هل يستأهل هذا الشعب التأليف بمعناه الحق ؟ .. هل يمكن أن يهضمه ؟ ألا إنهم رعاى يقرءون رعاى .. وعندما تتجمع ظلال القدر ، ظلال المنطق الصارم الذى يؤدى إلى التناقض الحاد ، يكون رشدى عاكف قد ثقل من الصعید إلى القاهرة ، وفى أيام قصار يكون قد ظفر بقلب الفتاة التى استهوت أخاه الأكبر وأيقظت فواده الكهل بعد طول موات . ينطفئ الأمل وتتألق المأساة : مديده ليجلو عروسه فتكشف له قناعها الموشى عن جمجمة ميت ، هناك «قوة شيطانية» تترصده ، هناك «طائر الشؤم» يلتقط منه كل ثمرة دائية . لا صحة ، ولا أسرة ، ولا مكانة ، ولا مال ! وماذا أفدت من المعرفة ، ولخير لك أن تدمن على مخدر يذهل العقل عن الوجود حتى يتداركك الذهول الأكبر ، «الحياة مأساة والدنيا مسرح ممل ، ومن صعب أن الرواية مفاجئة ولكن الممثلين مهربجون ، من صعب أن المفزى محزن - لأنه محزن فى ذاته - ولكن لأنه أريد به الجدل الجدل فأحدث الهزل كل الهزل .. وتتوهم أن الرواية مأساة والحقيقة أنها مهزلة كبرى .» إلى الكهف المظلم إذن ، كهف الوحدة والوحشة .

منذ البداية ، يصوح الفنان قدر المضطهد على ضوء موضوعية الزمن ، ومن خلال شعيرات الجذور التى تصب عصاره الماضى فى قالب الحاضر ، وتلبث على

جبين المستقبل . فما كان للاخ الأكبر إلا أن يعول والديه ويرى شقيقه الأصغر فيجربى به الزمن إلى أعتاب الكهولة فيستند على عكازها المهشم وهو يتطلع إلى كل أمل ولید . منطلق الأحداث يؤدي إلى أن يأخذ الكهل نصيبه في المؤخرة . ولكننا نفاجاً بأن تضحيته بل تضحياته السابقة هي بعينها التي تقوده إلى نهاية المأساة . عاش مضطهداً ، وعندما آن الأوان ليعيش أخريات عمره بعيداً عن الاضطهاد ، رأيناه يرتفع إلى قمة الجبل ، على خشبة الصليب . أو أنه عندما فتح ذراعيه ليستقبل الدنيا ارتسمت خلفه علامة الصليب . وكانت ذاته المضطهدة هي صليبه . كان هو صليب نفسه . ضحى من أجل والديه ، ثم ضحى بالكثير من أجل شقيقه ، ثم يأتي هذا الشقيق بالذات ليسرق أمله الأخير ليكون هو اللحظة القدرية العابثة بحياته كلها . نجيب محفوظ — منذ كتب بمحوعة همس الجنون — يصبر على أن تم اللحظة العبثية في حياة الفرد على يدى أقرب الناس إليه . ولو راجعنا قصة محبوب وعلى طه في القاهرة الجديدة ، وقصة أنور وعبدالرحمن في «حياة للغير» سوف نمر على عنصر مشترك بين هاتين القصتين وبين قصة أحمد ورشدي عاكف في خان الخليلي . هذا العنصر هو اللحظة القدرية التي تجعل من الصديق ضحية لصديقه أو من الشقيق ضحية لأخيه دون أن يدري من تسبب في المأساة أنه ساهم في صنعها . كيف يمكن اتقاء الشقاء المقدر مادام يبدو في حلل آمال مشرقة وألوان ناضرة ؟ ، إن التناقض المبرر بين محبة الصديق أو الشقيق وما يسهم به أحدهما في مأساة الآخر ، تميز معه نفسية المضطهد تمزقا ملتاعاً . إنه بماطفته يحب أخيه ، وبماطفته أيضاً يمتك تلك المصادفة التي جعلته يحتطف أمله الوليد في غمضة عين . وكما كانت رغبته في التدمير هي شعاره مع بداية الحب ، فإنها أضحت حله الوحيد عند نهايته . تمنى لو كان من الممكن أن تخلو الدنيا من البشر . الخراب ، الدمار ، النهاية ، الموت .. هذا هو اللحن الجنائزى الطويل الذي ارتدت إليه حياة الكهل المضطهد . وما أيام السعادة والحب والأمل إلا مداعبات سخيفة من القدر .

البناء التراجيدي لخان الخليل هو امتداد للقاهرة الجديدة . الفنان يختار الشخصية المأساوية بطبيعة أبعادها وطاقتها على التعبير الخاص والعام عن المأساة . المضطهد هو التجسيد الطبيعي للمأساة المصرية أثناء الحرب . سماته الخاصة تصب

من القدر أداة القهر والذل التي تحطم الآمال وتذيب الأحلام . الفنان يركو عدسته على الفرد بالرغم من معالجته مأساة الحرية في المستوى الاجتماعي . وعندما يضيف الحرب والموت الجانب الميتافيزيقي من المأساة فإنه يتناولها من الزاوية الاجتماعية في كيان الفرد . وهو يختار الأحداث وفقاً لمفهوم القدر الاجتماعي والزمن العدمي على السواء . ويربط بين الفرد - المضطهد - والمجتمع المضطهد من خلال الظروف العامة والخاصة بالمجتمع والفرد معاً . لهذا يتوقف بالمضطهد عند حدود مأساته العاطفية - بل مأساة وجوده - ليعبدأ فصلاً جديداً من خلال القصة الأخرى القائمة على أنقاض الأولى . قصة رشدي عاكف ونوال . الفتاة التي منحت السكهل نور الأمل لحظة كانت الخلود ، ثم أطفأته في لحظة كانت العدم . منهج الفنان في تحريك التراجيديا لا ينفصل لحظة عن الشخصيات في حالة فعل ، أي عن الأحداث المتصلة بجوهر المأساة اتصالاً عميقاً ، الأحداث التي تصبح هي والشخصيات شيئاً واحداً . لذلك كان الحب الجديد بين الشقيق الأصغر والفتاة ، يترعرع على الطريق في مدينة القبور . كانت « الجبابة » هي مكان اللقاء اليومي بين الاثنين . وتتمرج رائحة القبور برائحة الحب ، فيتحول رشدي - المغامر والمخاطر والمقامر والشهواني والسكران - إلى إنسان يستقر قلبه عاطفة صادقة . أزمة الحب الوحيدة كامنة في طبيعة رشدي ، كما سبق أن كانت المأساة كامنة في أعماق أحد . رشدي تحول إلى عاطفة جياشة صادقة . ولكنه لم يتحول قط عن طبيعة المغامرة . كما قاد الاستسلام واليأس المضطهد إلى المأساة . تقود المغامرة رشدي عاكف إلى المأساة . باستسلام عميق للقدر ويأس مرير من القضاء رأى أحد أن لا مناص من أن ينسج كفته بيديه فيطلب نوال لرشدي (كما فعل عبد الرحمن في « حياة للغير » ، حين طلب سمارة لأنور) . والمضطهد مقتنع بأن الأمر « لن يخلو من تلك اللذة الغامضة التي تؤلف بينه وبين الألم كما تؤلف بين الفراشة والنور ، وفيه لذة الاستسلام إلى القضاء القهار وفيه لذة التسكفير عن مشاعره الباطنية التي لم يرنح إليها ، وفيه أخيراً لذة كبريائه الجريح » . أما المغامر فقد ظل - مع حبه - يخاطر ويقامر حتى داهمه السل ، وجسده على استعداد تام لاستقباله . أحد أحسن برغبة قوية في الذهول ، في إلغاء شخصيته نهائياً بدلاً من ازدواجها . والفنان يؤكد هنا أن لاسبيل أمام المضطهد لأن يعيش حياته أو يحقق ذاته ووجوده . فهو إما أن يكون ذا شخصية مزدوجة ، وإما أن يفقد كيانه ويصبح بلا شخصية على الإطلاق . المضطهد يرتاح إلى الاستسلام

فلا يوجد في الدنيا ما يستحق التعب أو الحركة ، إن الرقاد والاستسلام والرضا خير ما تجود به الدنيا . منهج الفنان في تصنيف المأساة أن يكون المضطهد هو المحور التراجيدي ، وأن تكون أزمته العاطفية هي الفصل الأول الذي يفضي تلقائياً إلى أزمة رشدى في الفصل الثانى . فلا ينبغي أن ندهش من اقتحام المضطهد لأروقة هذا الجزء من البناء التراجيدى . رشدى يفقد وظيفته حقاً فتأزم العلاقة بينه وبين قناته ، وتضطرب حياة الأسرة ويتهدهدا الفناء . ولكن المضطهد هو محور هذا الدمار . الزمن يقود الفنان مرة أخرى إلى التركيز والتكشيف ، فتتوقف حياة الأسرة على الستة أشهر التى قررها الطبيب لرشدى قبل فصله من العمل . (نفس الموقف في القاهرة الجديدة) . وبفسس الإحساس العميق بالزمن يغامر رشدى بمعرضة ويخاطر بحياته ولا يستمع إلى نصائح الطبيب أو الشقيق ، ويهرول إلى والحياة ، كما يدعو ليلى الخنر وموائد القمار . المغامر لا ينسى القبر مطلقاً ، وهو مكان حبه ، وكلما اشتدت أبواب الدرن في تمزيق صدره كلما تذكرت الموت والحياة والحب .

إن مغامرة رشدى تمضى به إلى النهاية المحتومة . والمضطهد إذا هذه النهاية يتردد بين الحفاظ على « بقية القيم » فينقذ الفتاة من عدوى أخيه القاتلة أم أن يغيبه . العلم زفة — القهوجى الذى يمضغ نصف درهم من الأليون كل نصف ساعة — خير من هذه الحياة ؟ . إن الغيبيات هي الملاذ الوحيد عند البرجوازية الصغيرة والمضطهدين ، من أبنائها بشكل خاص . لذلك يعجب أحمد لسوء الحظ الذى يلاحق أسرته ، فقد فقدت غلاماً ، وها هو رشدى يصاب بالداء الخطير أما هو فقد نصبه الدهر هدفاً للدهرات والاختفاق ، سوء الحظ بمعناه الغيبى هو الذى يولد عند المضطهد متعة الشعور بالإضطهاد والمؤلم اللذيد معاً ، ولأول مرة — منذ أمد بعيد — يفكر في الموت كتحقيقة ماثلة يطالع معالمها الرهيبة ويستشعر آثارها العميقة من الألم والخوف والقنوط . وتخيل المقبرة النائية التى ابتلعت شقيقه الأصغر ظاهلاً تنفض عن نعرها تراب الأرض وتفغر فاهاً . أما رشدى فقد عرف الألم ، وعرف معه حقيقة الشقاء التى ينطوى عليها قلب الدنيا . وحينئذ تحول المغامر إلى الاستسلام . هذا هو منطق التعبير الفنى عند نهجيج مخفوط . إن حقيقة الشخصية المساوية لتحقق عنده في غمرة التمزق المتناقضات . أخيراً ، وأحسن رشدى وارتياحاً في الاذعان المطمئن إلى إرادة القنوطضاته . ويرأى تلك الإرادة الشاملة تحيط

بماضيه ومستقبله فاستسلم ليلها مطمئناً . غير أن الإنسان عند مجيب محفوظ يفتح ذراعيه ليستقبل الدنيا ، فترسم خلفه علامة الصليب ، لقد مات رشدى ولم يفز من حبه بشئ . ولم يمض أحمد ، ولم يفز أيضاً من الحياة كلها بشئ . « وفقر القبر فاه كأنه يتألم من المأساة المعادة » . كلاهما ميت ، وإن بقي المضطهد يدب على الأرض في ذهول وما زالت الرائحة تزكم أنفه ، رائحة الموت المخيفة ! وفي صباح اليوم التالي وجد أنها ما تزال تنبعث في الجو ، فتنبأ له أنها ربما كانت متصاعدة من المعبر المفضى إلى غان الخليلي القديم ففتح النافذة ونظر منها ، فرأى على الطوار كلباً ميتاً وقد انتفخت بطنه وتشنجت أطرافه فصار كالقربة ، وأكب عليه الذباب وأدام النظر قليلاً ، ثم تحول عن النفاذة بفؤاد مكلوم وقد امتلأت عيناه بالدموع .. ما أتعس الإنسان من الميلاد إلى الموت .. بهذه الكليات تترنم أعماق المضطهد دون أن تطفو على السطح ، فذات يوم رأى صورة كبيرة لرشدى في زهو الصبا ، وسرعان ما طرأت على ذاكرته صورة الكلب الميت ! « حياتي الخائبة لا تستحق الوجود » في نفس الوقت الذي أعلنت فيه أبواقه الحرب أن الوطن سيتحول إلى خرائب تنعق فيها البوم ، ومستنقعات يرعاها البعوض . وضائق القاهرة بسكانها بينما يفكر المضطهد في الانتقال من الحى الذى ما أتى إليه إلا خوفاً من الموت . ولم يمض الموت عن طريق الحرب ، جاءه من داخله . وتحول أحمد عاكف إلى كلمة من « الماضى » من « الجذور » من « الزمن » الذى يهزول غاضاً البصر عن آمالنا .

من هنا يستمع إلى نذر الحرب بدمار الوطن دون أن يساوره حزن كبير بل « تمثل له تلك الحالة التى يختلط فيها الحابل بالنابل وتمحى التبعات وتنبهار القيم فيجد في أعماقه شعوراً بلذة خفية تعكسها أعصابه المتوترة ، كأن ذاك الغزو المرتقب سيبيد فيا بيبده أحزانه وآلامه ، وسيمحو فيا يحو من آثار الماضى آثار ماضية » . لأن متممة الشعور بالاضطهاد تتحول بصورة عفوية إلى متممة الإشراف على الدمار والحراب والموت . لقد تجذرت فيه روحه ولم يعد سوى هذا المضطهد وعبقريته الشهيدة ، فاقرب كثيراً من البضائع — بل هو النبات الطبيعى في أرض الضياع — واهترأت في أعماقه الحاسة الوطنية . وتحدثت آماله في الدرجة السابعة القريبة منال ، وسر في باطنه بالترقية المنتظرة .

أزمن الروائي لمأساة خان الخليلي اثني عشر شهراً . ستة أشهر منها تخصصت في الإجهاد على رشدى ، ولكن الفنان يقصد بها أساساً أن تكون بؤرة المأساة . فرشدى هو الذى وأد — من حيث المظهر — أمل أخيه . ولكن الحرب التى بدأت قبل ذلك التاريخ بعامين هى العامل الحاسم فى بلورة المأساة . نجيب محفوظ يربط الحرب بالزمن الروائي ربطاً محكماً ، فالبداية هى الحرب والنهاية هى الحرب . وما بين البداية والنهاية هو الموت . الموت والمادى ، للبغائر ، والموت والمعنوى ، للمضطهد .

والمضطهد هو موقف — لاشخصية لحسب — من القدر، هو موقف الاستسلام . القدر أسهمت فى صنعه أيد كثيرة : الحرب والدكتاتورية والجوع والانحلال والانسحاق .. الخ . الفنان يستخدم القدر فى كافة مستوياته لصياغة مأساة الحرية العامة ، من خلال الأزمة العاطفية « الخاصة » ، وهو بذلك يعيد صياغة مأساة الخبز والجنس والمعرفة . وهو يستهدف من إعادة الصياغة أن يضيف عنصر (المضطهد) إلى البناء التراجيدى للمحنة السقوط والانهار .

خان الخليلي بناء مأساوى مرتبط أوثق الارتباط بالقاهرة الجديدة . وهو لا ينتهى بانتقال الأسرة إلى حى آخر (كما نقل عجوب إلى الصعيد) فالمأساة تبقى نهاية مفتوحة ، لأن الحرب تنذر بويلات جديدة بالرغم من الدرجة السابعة التى يتهالك المضطهد على مقدمها . (والدرجة هى مشكلة عجوب فى القاهرة الجديدة) سخرية الفنان من الدرجات مزوجة بمرارة العلقم . خان الخليلي حددت أبعاد عقدة الاستشهاد فى شخصية « المضطهد » . وهو تحديد يعد بأن التراجيديا لم يكتمل بناؤها بعد . وإنما تقول بأن الصراع بين المضطهد والقوى الخارجية هو صراع ملحى من نوع خاص لا يكفل الانتصار . صراع ملحى لم ينته فى خان الخليلي ، لأنه بدأ على نحو آخر فى « زقاق المدق » .

* * *

الضائع والمضطهد كلاهما لا يمثل أية بطولة تراجيدية ، بل هما لا يمثلان البطولة الملحمية فى معناها القديم المتداول . لإنهما شخصيتان تراجيديتان يسهمان فى الصياغة الملحمية بما يرمزان إليه من دلالات ، وهما يتكاملان مع بقية رموز الملحة بالرغم من الدلالة المستقلة لكل منهما . الضائع والمضطهد كلاهما يمثل التراجع

بين المغامرة والاستسلام إزاء القدر في حياة الشعب المصرى . وهما لذلك المفتاح
 للفنى إلى المرحلة الجديدة فى « زقاق المدق » الجزء الثالث من ملحمة السقوط
 والانهيار . هامفتاح « الطريق القصير » فى تاريخ المأساة المصرية عند نجيب محفوظ .
 الطريق القصير الذى تجسده « حميدة » ويسهم فى صياغته عصر كامل . استنفد
 الفنان مهام الشخصية التراجيدية فى الضائع والمضطهد كزاويتين أساسيتين يقام
 عليهما البناء المأساوى فى حياة مصر . برزت أمامه مهام جديدة تستلزم أدوات
 جديدة للتعبير ، من هنا كانت زقاق المدق قفصاً جديداً فى تاريخ الرواية المصرية
 لا يقل أهمية عن قفص توفيق الحكيم فى « هودة الروح » . وإذا كانت الحرب العالمية
 الأولى إحدى الركائز الهامة فى قصة الحكيم ، فإن الحرب العالمية الثانية — نهايتها
 على وجه التحديد — هى الركيزة الأساسية فى قصة نجيب محفوظ . إرهابات الحرب
 كانت البداية فى مأساة القاهرة الجديدة ، والحرب هى المشهد الرئيسى فى خان الخليل
 والنهاية هى القاعدة التراجيدية لزقاق المدق . النهاية هى بداية « الطريق القصير » فى
 حياة تلك الفئة الضائعة المضطهدة من الشعب المصرى ، « الطريق القصير — إذن —
 فهو زاوية جديدة من زوايا البناء التراجيدى . هو الحلقة الثالثة من حلقات تطور
 ملحمة نجيب محفوظ . وكما استمرت القاهرة الجديدة الضائعة فى خان الخليل ، فإن
 الضياع والاضطهاد لا يفارقان زقاق المدق . الفنان يستخدم الضائع والمضطهد
 والمنتمى كأدوات للتعبير لا كمنادج بشرية رامزة لحسب . بمعنى أنه يخصص
 القاهرة الجديدة لتصوير الضائع ، ثم يتحول الضائع فى خان الخليل إلى أرض
 المأساة فيصبح جزءاً أصيلاً منها يتحول عنه الكاتب ليصور المضطهد ، وهكذا
 نرى إذا دخلنا زقاق المدق كان الضائع والمضطهد جزءاً أصيلاً من المأساة ، فيتحول
 عنهما الكاتب ليصور شيئاً جديداً هو ما أدعوه « الطريق القصير » . أى أن
 الضائع والمضطهد يمسيان من الجزئيات الكثيرة الهامة التى تسهم فى بناء الطريق
 القصير .. فما هو هذا الطريق القصير ؟

زقاق المدق — كما يصفه الفنان — « يكاد يعيش فى شبه عزلة عما يحدث به
 من مسارب الدنيا ، إلا أنه على رغم ذلك يضع بحياته الخاصة ، حياة تتصل فى
 أعماقها بجذور الحياة الشاملة ، وتحفظ — إلى ذلك — بقدر من أسرار
 العالم المنظور » . هذه المقدمة التى تنبأ تنكون تقريبية فى مظهرها ، هى

التهيد الطبيعي لصورة بعينها : من زقاق صغير في أحد الأحياء الشعبية بمدينة القاهرة ، بل أجزء على القول : من المقهى الصغير الوحيد في هذا الزقاق يرتبط بصر الفنان بالزمان والعالم والتاريخ . إذا تجاوزنا المظهر فإن هذا المقهى يشبه إلى حد كبير قبة الحائط في « جسيم » باربوس الذى تراقب منه الشخصية العالم كله « أكثر من اللازم وأعمق من اللازم » . الزقاق هو نقطة انطلاق نجيب محفوظ إلى أعماق أبعاد المأساة المصرية ، لأنه رآها ترتبط بمأساة الأسرة الإنسانية المتشابكة . الزقاق هو العين الفنية الحادة التى أبصرت ضياع القاهرة الجديدة ومضطهد خان الخليلي في مستوى أكثر عمقا ، فارتفع المستوى المأساوى لمحجوب عبد الدايم لأن يكون رمزا للضياع الإنساني كله ، ولأن يكون أحمد عاكف رمزا لاضطهاد البشرية كلها بينما هما يشكلان زاويتين أساسيتين في مأساتنا المصرية . هذا هو الالتحام الداخلى بين حلقات هذه الملحمة ، وقرارة إحداها منفصلة عن الآخرين لا يمنح القارئ فهما كاملا لشخصياتها وأحداثها . . . إن الترابط الحى العميق بينها جميعا يزداد أصالة وقوة كلما ازدادنا توغلا في بقية الحلقات . لهذا أكرر أن زقاق المدق مرحلة جديدة ، ولكنها طبيعية . إنها تقودنا إلى أدغال المأساة الكامنة في الطبيعة والمجتمع . والإنسان في الزقاق يمثلها معا ، في وحدتهما وتمايزهما وتقاعلهما وصراعهما ، ثم تميزه ، بل تميزاته التى لا تنتهى ، بينهما .

من المقهى ، فالزقاق ، فالقاهرة ، فالعالم ، ينطلق الفنان انطلاقا أسطورية . فالبناء في هذه القصة يبدو كالأسطورة . . حتى أن المقدمة التى أشرت إليها تشبه التهيد المقوى للأساطير .

ومن المقهى ، أيضاً ، ينطلق البناء الأسطوري للتراجميدا بالشاعر الذى أعلنه المعلم كرشة أن الراديو — هذا الساحر الجديد — لم يعد يفسح له مكانا في المقهى . وكان أسطورة أبو زيد الهلالي انتهت لتبدأ أسطورة الحلو وحيدة . انتهت الربابة والنأى ، وبدأ الراديو . القاهرة القديمة انتهت ، والقاهرة الجديدة بدأت ، بالرغم من كافة بقايا المهر لدين الله في أرجاء خان الخليلي أو زقاق المدق .

القاهرة الجديدة التى أعلنت ضياعها من لحلال أزمة الحصول على درجة

حكومية ، عادت فأكدت أزمها من خلال المضطهد في خان الخليل ، ثم جاء الشيخ درويش في زقاق المدق تنويحاً رهيباً لهذه الأزمة التي حوّلته من مدرس اللغة الانجليزية إلى درويش ينطق الوحي بالانجليزية .

كان الفنان حريصاً بالفعل أن يجعل من موضوع الدرجات — الذي عرفه شخصياً وعانى ويلاته — مظهراً للأزمة الاقتصادية الطاحنة التي تحول شريحة البرجوازية الصغيرة في مجتمعنا إلى مجموعة من الضائعين والمضطهدين — والقلة القليلة تنتمي إلى اليمين أو اليسار — ثم ترسم لهم حلولاً ميسورة كالمطبخ القصير في زقاق المدق ... ويجلس الشيخ درويش في المقهى الوحيد بالزقاق يراقب العالم بأبعافه ، فيرى أكثر من اللازم وأعمق من اللازم . وهذا هو الدور الحقيقي الذي يسندته نجيب محفوظ للشيخ درويش في زقاق المدق . فهو القمة المساوية التي وصل البرجوازي الصغير إلى ذروتها متسلقاً الأزمة الاقتصادية المرعبة . لذلك دهمر أهله وإخوانه ومعارفه إلى دنيا الله كما يسميها . أي أن هذه الشخصية انفصلت عن تمثيلها للأزمة الاقتصادية — التي سبق لمحجوب وعاكف أن عبرا عنها — واستحالت إلى ضمير روحى للكاتب قريب الصلة والشبه بشخصيات مجموعته القصصية « دنيا الله » حيث نشاهد كثيراً من أولئك الرجال الذين ينطقون كالأنبياء .

من داخل المقهى يمكن أن نرصد مع الشيخ درويش حركة الزقاق : هذه هي سنية عفيفي العجوز المتصائمة التي يستخدمها الفنان كهمزة وصل بين الضياع الاقتصادي والطريق القصير إلى الحياة الفاخرة الذي تمثله حميدة . الزقاق بناء موضوعي بالغ الصرامة في موضوعيته . هناك مسافة دائمة بين الشيخ درويش وحميدة . لا علاقة بينهما على طول الرواية إلا علاقة الرقيب الحاد البصر بالمرقب المغامر الذي يتخذ شعاراً « علي عينك يا تاجر » أي سخرية في هذه المفارقة ؟ حميدة فتاة لا تعبا بشيء . الزقاق كله يتحاشى الشجار معها . لا يعرف لها أحد أباً أو أمّاً وتعيش برفقة امرأة فتات معها على الفتات ، ومع ذلك تردده في هذا الزقاق أحديستحق الاعتبار ؟ أو تقول « زقاق العدم » أو تأسي لنفسها : « آه يا خسارتك يا حميدة لمباداً توجد في هذا الزقاق ؟ . ولماذا كانت أمك هذه المرأة التي لا تميز بين

التبر والتراب ، فإذا اصطدمت شيئاً بعين غباس الحلو الحلاق أو سليم علوان صاحب الوكالة صرخت : أدركوني يا هوه قبل التلف يا خسارتك يا حميدة ، والحق أنها لم تكن كاذبة . يستهويها العرلك عنعم ... ولكنها جميلة ، وتعلم أنها جميلة ، وتحافظ بقدر ما تستطيع على هذا الجمال .

والفنان يقول أن حميدة : أخت بالرضاع ، لحسين بن المعلم كرشة . وأعتقد أن هذه الأخوة ترمز إلى أوجه الشبه بينهما ، ومساكنتهما معاً في مصير عباس الحلو . قال له حسين ذات يوم : . . هذا الزقاق لا يحوى إلا موتاً ، ومادمت فيه فلن تحتاج يوماً للدفن ، عليك رحمة الله . . حسين وحميدة يشكلان مغامرة الزقاق في هذا العالم . حسين يعمل في الجيش الانجليزى ، ككز الحرب ، وهو كبير الأمل في استمرار هذه الحرب . عباس الحلو هو الصورة المقابلة لحسين : إنه يعشق الزقاق وعم كامل بائع البسوسة وصالونه الصغير ... وقبل ذلك كله أو من خلال ذلك كله يعشق حميدة . وهذه هى السمة الفنية البارزة في البناء الموضوعى لزقاق المدق : التضاد . الحلو هادئ لطيف مستسلم ، أما حميدة فهى النقيض لهذه الصفات . والصراع بين النقيضين هو محور المأساة ، وهو صراع لا يتم عبر الكراهية ، بل من خلال الحب . الحب ، قطعاً ، من طرف واحد — هو الحلو — والرغبة في حياة أرغد من جانب الطرف الآخر : حميدة . الحلو ينشد مع محبوب عبدالدايم وأحمد عاكف نغمة البراجوازية الصغيرة : لماذا لم أولد غنياً . . لذلك يتحول الزقاق إلى شئ كالقدر : إنه زقاق لا يعدل بين أهله ، ولا يجرى بهم على قدر حاجتهم له وربما اهتم لمن يتجهمه ، ويجهم لمن يتسم له . . ولدت حميدة مقطوعة النسب ، معدمة اليد ، ولكنها لم تفقد قط روح الثقة والاطمئنان وكانت بطبعها قوية ، لا يخذلها الشعور بالقوة لحظة من حياتها . . . فلم تفتأ أسيرة لإحساس عنيف يتلف على الغلبة والقهر . ومن هذه النقطة بالتحديد ، ندين معالم الطريق القصير في زقاق المدق ، الطريق الذى مضت فيه حميدة إلى النهاية . التكوين النفسى المتفرد للشخصية ، مضافاً إليه جملة الظروف الموضوعية المحيطة به ، هو المفتاح الذى يتسلح به الفنان في التمهيد لمأساة الطريق القصير . إنه يلتقط السبات الخاصة للغاية في كيان حميدة : فتاة فقيرة ، جميلة ، تميل إلى العنف ، تستهويها مشاهدة المعروضات الثمينة في المحلات التجارية ، فتثير في نفسها الطموح المتلفه على القوة والسيطرة أخلاقاً

ساحرة . ولذلك تركزت عبادتها للقوة في حب المال على اعتبار أنه المفتاح السحري
للدنيا ، المسخر لجميع قواها المذخورة . . . يجب أن نحفظ في ذا كرتنا هذه
اللائحة المضادة عند بداية الطريق القصير كما احتفظت حميدة في ذا كرتها
بقصة فتاة مثلها من بنات الصناديق ، أسعفا « الحظ » بزواج ثرى قلبها من حال إلى
حال ، فإذا يمنع القصة أن تتكرر ؟ . . أليس هو الحظ ، القادر على كل شيء ؟
الفنان يصور ظروفًا واحدة متشابهة تظل جميع الشخصيات ، ولكنه يؤكد
على الظروف الخاصة بكل منها ، ومن تفاعل الظرف العام مع الظرف الخاص يتولد
المصير الفردى للشخصية . فكما كانت الحرب هي الدافع لأن ينطلق حسين كرشة
من الزقاق المهادى المستسلم إلى « الأورنس » ، متخيلاً أن الحرب ستدوم إلى الأبد
كانت الحرب أيضاً هي السبب في أن ينشبت عباس الحلوبصالونه الصغير بعيداً عن
الخطر كما توهم . وكما كانت الحرب هي الدافع لفتيات صغيرات من أهل الدراسة أن
يتخذن من الفتيات اليهود قدوة في العمل بالمحال التجارية والرطانة بالكلمات
الأجنبية وعدم التورع عن تأبط الأذرع والتخبط في الشوارع الغرامية ، كانت
الحرب بعينها ترسم حميدة طريقاً آخر . . طريقاً أسهمت في صنعه كافة العناصر
المتناقضة في الزقاق : المغامر والمستسلم ، والمتصوف والشاذ جنسياً ، الدرويش
والقواد . التناقض بين حميدة والحلو لا يمنع — مثلاً — من التقائهما ، فهو
الشاب الوحيد الذى يصلح لها زوجاً . . . وهكذا فالتناقضات الفنية لا تعنى
الانقسام ، بل التمازج والتفاعل ، فالصراع لا يتم إلا بين تقيضين بينهما وحدة .
حميدة فتاة شديدة الواقعية ، حبا للسيطرة كان تابعاً لحبها العراك . أما الحلوب
فكان يخلق مع الأحلام دائماً في السماء « فهى دون النساء جميعاً أملها المنشود » ،
والشيخ درويش — قلب الزقاق وحده — يصبح في وجه الحلوب أن يرتدى الطربوش
وفتح الفتى يتجر ويطيح ، وهذا أمر معروف في المأساة ، وينطق الكلمة بالانجليزية ،
ويصر على تهجيتها حرفاً حرفاً . . . هل هو اختيار عشوائى لهذه الشخصية التى
تصادفنا — أول ما نتلق — منذ البداية بكلمة المأساة ؟

الطريق القصير في حياة حميدة هو الشارع الرئيسى في مدينة طموحها . وهو
شارع جانبي في حياة بقية الشخصيات التى أسهمت في صنعه . المعلم كرشة يراود
أجد الغلبان عن نفسه قائلاً : « أجل ، ما أكثر المظلومين ، ومعنى هذا بالحرف

الواحد ما أكثر الظالمين ، ثم يستدرج الشاب الصغير من محل عمله إلى المقهى ، مقابل الدرام التي أغراه بها ، وفلاح الاهتمام والطموح ، في وجه الفقى . والشيخ رضوان الحسينى لا يتوانى عن المشاركة في صنع الطريق القصير — يا للتناقض ! — بعبطاته وإرشاده . فهو يحارب الملل ويفلسف المصائب ، ويقول إن اللأم غبطته وليأس لذته . وينهى مريديه عن التمرد . زينة صانع العاهات ، يساهم في صنع الطريق القصير ، فهو المسيح المقلوب ، هو صانع المعجزات وصانع الحياة للآخرين ، ولكن بواسطة العاهة لا بالشفاء من العاهة . زينة يعيش في خرابة و السواد مصير كل شيء في هذه الخرابة ، بادل الناس مقتاً بمقت عن طيب خاطر ، يتخيلهم في أحلام يقظته حشرات بشرية يأكلها الدود ومع ذلك كان الشحاذون أحب البشر إلى نفسه ، وتمنى كثيراً لو كان الشحاذون أكثرية أهل الأرض . وكان للشيخ درويش حظ موفور في حكمة التفنيتش التي ينصبها زينة في خياله للبشر . جاء إليه أحدهم يطلب « عاهة » ليعيش من احتراف الشحادة فطالمته من زينة عينان دهشتان لمظظه وسأله :

— أنت بغل بلا زيادة ولا نقصان ، فلماذا تروم احتراف الشحادة ؟

فقال الرجل بصوت منكسر :

— لم أفلح في عمل أبدا . حاولت أعمالا كثيرة ، حتى الشحادة نفسها ، ولكن لم يقدر لى التوفيق ، حظى أسود ، وحظى وسخ ، لا أفهم شيئا ولا أتقن شيئا .

فقال زينة بحقد :

— كان ينبغي إذا أن تولد غنيا .

زينة إذذن يبدو كشخصية أسطورية ، استخدمه الفنان ليكفر عن خطيئة المسيح القديم الذى أعاد للعمى البصر وللجيزة قوتهم ، زينة هو مسيح القرن العشرين . جاء ليرد للأصحاء المساكين عاهاتهم حتى يتمكنوا من الحياة ، كما يقول توفيق حنا^(١) . وقد يحدث أن يأتى اليوم الذى تنتشر فيه صورته في المعابد والمخادع ، وتباح تماثيله في الحوانيت والموالد ، وتؤلف الكتب عن أعماله وحياته ، ولهذا ندركون تواضع ما نطالب به من صنع تمثال صغير يقام له الآن على رأس زقاق المدق ، كما يقول يوسف الشاروني^(٢) .

(١) مجلة « الرسالة الجديدة » - أغسطس ١٩٥٦

(٢) كتاب « العشاق الحبسة » - طبعة الكتاب الذهبى

زيطة مساهم نشيط في بناء الطريق القصير ، فإذا كان الشذوذ الجنسي هو طريق المعلم كرشة والغلبان ، وإذا كانت الصلوات والتسابيح والحج هي طريق الشيخ وضوان ، فإن صناعة العاهات هي طريق زيطة ومعاونته الدكتور بوشى . وهي الأرباح الطائلة التي جناها السيد سليم من وراء الحرب . ولعل اختيار الفنان لمكان وكالة السيد سليم علوان في الزقاق ، ومكانة صاحبها من أهله ، كان اختياراً هاماً في تجديد جذور المأساة فلم يكن المرة الوحيدة التي صور فيها نجيب محفوظ درجات البرجوازية الصغيرة الاقتصادية ومرآة تطورها الاجتماعية . فهذا التاجر وابن التاجر ، قد أترى من الحرب ثراء فاحشاً (والحرب نفسها هي التي خربت أهل الزقاق بدرجات متفاوتة) ومع ذلك يعيش السيد سليم في الزقاق كواحد من بنيهِ (إشارة إلى وحدة النسيج الاجتماعي للبرجوازية الصغيرة) . وهو شديد القلق من أمر الوكالة بعد أن تخرج أولاده من الحقوق والطب وانقطعت الأسباب بينهم وبين بيئة التجار فراحوا يضرعون نوعاً من الاحتقار للنهن الحرة جميعاً . وهو يعلم حق العلم أن التجارة التي تدر المال بلا حساب قد تبطله أيضاً في ساعة نحس واحدة . وهو إلى ذلك يعرف حق المعرفة سير تجار كبار ممن ربحوا أموالاً طائلة ، واتبهوا إلى الإفلاس والفقر المدقع ، أو إلى شر من ذلك كالاتحار والموت كذا .

أى أن «انعكاسات» الحرب هي مفتاح الطريق القصير في زقاق المدق . الطريق الذي مضت فيه حميدة إلى النهاية ، بينما كان شارعا جاننيا في حياة بقية الشخصيات . حقاً ، كان زيطة قريباً من أن يكون مسيح القرن العشرين ، وكان الشيخ درويش قريباً من أن يكون ضمير العصر ، وحقاً كان المعلم كرشه والسيد سليم نموذجين للشذوذ الجنسي والاقتصادى .. ولكن حميدة وحدها هي رائدة الطريق القصير إلى المأساة الشاملة . ربما كان طريق الشيخ وضوان يؤدي إلى الله ، وطريق الشيخ درويش يؤدي إلى جوهر الوجود ، إلا أن طريق حميدة يؤدي إلى أعماق أبعاد المأساة . ولا شك أن مجموعة واحدة من القيم تحكم كافة التناقضات المتصارعة في شريحة البرجوازية الصغيرة ، فالسيد سليم علوان لا يكاد يفقه شيئاً — فيما عدا التجارة — من أمور الدنيا ، ولا تكاد تسمو آراؤه أو معتقدهاته على آراء ومعتقدات عباس الحلوى مثلاً ، فكان مثله يضرع غاشعاً إلى ضريح الحسين ، وكان

مثله يبجل الشيخ ذويش ويترك به ، كذلك كان المعلم كرشة — فيما مضى — وطنياً صمياً ، أما الآن فلا يبنى من الانتخابات سوى المال وإشباع الفسوذ . . وهو موقف السيد سليم من السياسة التي لخصها ابنه الحامي قائلا : « وهل البرلمان في بلادنا إلا كريض بالقلب تهدده السكتة القلبية في أية لحظة » فهو رجل يستغرقه العمل نهاراً ، والغريزة ليلاً (وقد أصبحت الصينية المشهورة رمزاً لهذه الغريزة) . الليل عند السيد سليم يخلو من أى لون من ألوان التسلية فلا شيء غير الروجة ولذلك تفنن في مسراته الزوجية تفنناً شديداً عن جادة الاعتدال ، مجموعة واحدة من القيم تحكم علاقات الفئات البرجوازية الصغيرة مع بعضها البعض ... لذلك أحب عباس الحلو حميدة ، واشتهاها السيد سليم في نفس الوقت ، فالرغبة لا ترحم ومزاياها تستهين بفوارق الطبقات ، كما يقول . إن « حيويته الحارقة » قريبة الشبه من شخصية أحمد عبد الجواد . غير أن الفنان ، هنا ، يستخدم الشخصية كأداة للتعبير لا كنموذج بشري بشري لحسب . أى أن السيد سليم هنا يقوم في الطرف المقابل لعباس الحلو : الفقر أمام الثراء ، الشيخوخة أمام الشباب ، النهم الجنسي أمام الهيام العاطفي .. كل ذلك يصوغ بداية الطريق القصير في حياة حميدة بل في تاريخ ذقاق المدق .

عقدة الكرامة هي المحور الأخلاقي في حياة البرجوازيين الصغار ، فالكرامة هي العملة الوحيدة الصالحة لأن تكون تعويضاً للنقص الاجتماعي والاقتصادي . من محبوب عبد الدايم إلى أحمد حاكف إلى عباس الحلو وحسين كرشة إلى حسين إلى جمال عبد الجواد . . كانت عقدة الكرامة تتخذ لنفسها محوراً هاماً في مسألة كل منهم ، وإن اختلفت صورها . حسين كرشة لم يكن يعنيه شذوذ أبيه بقدر ما كان يفيظه « ما يثيره حولهم من فضيحة وجرسة » . وعباس الحلو يلتزم الحب « الشعبي » بمزقاً بين الأحاسيس الرومانسية والشهوات الواقعية ، وكرامته ، تأتي عليه أن يضيّع بين هذه وتلك . وحميدة لم تكن تحبه ولم تكن تكرمه ، ولعل كونه الفتى الوحيد الذي يصلح لها في الرقاق هو ما جعلها تشفق من قطعه أصدده بحزم وفضاظة . وكانت على الرغم من تجربتها المحدودة في الحياة تشعر بالفارق الكبير بين هذا الفتى الوديع وبين طموحها النهم الذي يضرمه نزوعها الغريزي إلى القوة والجورح والسيطرة والعراك . ولولا إيمانها « بالزواج » كنهاية طبيعية

محمومة لما ترددت في لبذه والقسوة عليه . كانت الأخلاق أهون شيء على نفسها المتردة ، وقد نشأت في جو لا يكاد يتفياً طلبها ، أو يتقيد بأغلاطها . ولكن الحلو يعني المضى في طريق طوله ألف ميل ، وهو يود أن يخطو الخطوة الأولى في هذا الطريق الطويل بأن يسافر إلى التل الكبير مستجيباً لمغريات حسين كرشة التي يثرثر بها عن الجيش الانجليزى ، ومدفوعاً بخيالات حميدة وأحلامها في الطريق القصير إلى العز والجاء .. فالصالون الصغير لن يحقق لهما شيئاً من ذلك .

وهذا هو المظهر الأول للتفاعل بين الاستسلام والمفامرة ، فقد نجح الحلو أخيراً في أن يهجر الرقاق ونوم صديقه — عم كامل باع البسوسة — الشبيه بالموت . وكانت هذه مغامرته الأولى في الحياة ، كما كانت الأمل الأول في ظلة حياة حميدة التي أضاءها نور الذهب اللامع ، أضاءها الأمل في الطريق القصير إلى « الحياة » بعيداً عن زقاق « العدم » وينطلق وحى الشيخ درويش — في أزمة النزاع بين المعلم كرشة وزوجته — قائلاً « هذا شيء قديم ، ويصر على تهجية الكلمة حرفاً حرفاً ، وكأنه يؤكد معاني أول كلمة نطق بها : المأساة . وكأنه صوت الغيب في عالمنا المثلث بالظلمات . حميدة ظلت مشغولة دائماً بالموازنة والاختيار والتفكير ، فلم تنجذب قط إلى الدنيا السحرية التي يهيم الحلو في سمواتها ، كرامة الحب عندها قريبة الشبه من كرامة الزواج عند محجوب عبد الدايم . كلتاها « عقدة » يتحتم تجاوزها إلى الدرجة السادسة « عند الضائع في القاهرة الجديدة » ، وإلى الطريق القصير ، عند قنطرة الرقاق . والزمن هو عقدة العقد في الطريق الطويل الذي اختاره الحلو ، بينما سفره لا يمثل بالنسبة لحميدة إلا « خيال الطريق القصير » نور الذهب اللامع . لهذا وافقت على قراءة الفاتحة قبيل السفر . ووافقت على القبلة السريعة التي اختطفها فوق السلم « وكانت تجد نحوه في تلك اللحظة ودأ عميقاً » .

لو أغفلنا الزوائد والحواشى والذبول التي أغرق فيها الفنان جزئيات كثيرة من مأساة الرقاق — مثل قصة حسين كرشة مع أسرته ، وقصة سنية عفيفي مع الزواج ، وقصص زينة فيلسوف الرقاق مع زبائنه الدائمين — لاستطعنا أن نلتقي مع الطرف المقابل لعباس الحلو في الغرام بحميدة : السيد سليم علوان . فنحن الآن نستطيع أن نضيف ثنائية جديدة إلى سلسلة التناقضات بينهما التي لا تنتهى : فقد

سافر الحلو وغادر الوفاق، وبقي السيد سليم في وكالته يرسل النظر إلى الفتاة الريالة العود، و (عقدة الكرامة) تتأرجح في صدره بين التجاوز المشروع عبر الزواج، والتراجع الحيد عن مصاهرة الطبقات الأدنى، وأخيراً توكل على الله - فقد شارك سفر الحلو في هذا التوكل - وتجاوز العقدة بأن همس في أذن أم حميدة بأنه اتوى « الزواج » ، على سنة الله ورسوله ، من فتاة الزقاق الجميلة . وتألفت حمينا حميدة وهي تسمع الخبر ، هي الثروة التي تحلم بها ، هذا هو الجاه الذي تحلم به .
« حقاً لوح عباس الحلو لطموحها العنيف ببعض الزاد ، ولكن الحلو نفسه ليس بالرجل الذي تريد » ، « ولكن الحلو لم يقبض على ملاك قلبها على أية حال » .
إن القدر الذي يلقي ظلاله على المأساة المصرية عند نجيب محفوظ ، القدر الذي يلتقي مع مأساة الحرية في محنة الإنسان المصري مع الحزن والجنس والمعرفة ، هذا القدر يصيب السيد سليم بالذبححة الصدرية ويسقط مشلولاً طريح الفراش . ولم تكن قط أزمة السيد مع جنونه الجنسي ، ولم تكن قط أزمة أم حميدة مع لقمة العيش الرغدة ، وإنما كانت الأزمة الأولى للفتاة الفقيرة الجميلة مع « الطريق القصير » .

الفنان يستخدم « القدر » كنظم درامي للأحداث : حسين كرشة يشير للحلو بالمثل الكبير فيذهب لتسقط آماله في حافظة السيد سليم ، ثم يشل السيد لتسقط هذه الحافظة في جيوب الأطباء - وليس هذا شيئاً هاماً - ولتسقط حميدة بين ذراعي « فرج إبراهيم » وهذا هو الشيء الهام ، لأنه بداية الأزمة الثانية لحيدة مع الطريق القصير . أو هو المدق الجديد (بداية المشى) إلى الطريق القصير ، هو البداية الحقيقية لهذا الطريق . من عباس الحلو « ونور الذهب اللامع ، إلى السيد سليم « ونور الوكالة الأكثر لمعاناً ، إلى فرج إبراهيم « واللمعان اللانهاى ، كانت حميدة تخطو في ثبات غريب نحو هدفها الكبير . . . وكانت مصر في ذلك الحين تدعم مأساتنا السياسية والاجتماعية بانتخابات مزيفة وتهريج مبتذل (حتى أن بعضاً من النقاد جعل من حميدة رمزاً لمصر كلها) . ومهزة الوصل بين مأساة مصر ومأساة حميدة تمثلت في فرج إبراهيم (كما سبق لها أن تمثلت في سالم الإخشيدى في مأساة الضائع بالقاهرة الجديدة) . والشيخ درويش يبلح زفة المرشح الجديد فينطق بلا تردد « الله يحرق بيتك » . وكما كان فرج إبراهيم

همزة الوصل بين مأساة مصر ومأساة حميدة ، فإن السراشق المقام للرشع الجديد كان القطرة بين الطريق الطويل والطريق القصير في حياة الفتاة . لمعتشر المشهد سيدلها وهي تعانى اليأس المرير ، وأبت أن تسلم بسوء حظها ، وقد بعث ظمورها في نفسها ثورة عارمة جارفة استثارت كوامن غرائزها جميعاً . فرج إبراهيم يسوقه الفنان إلى هذا المكان ليرج بين الفساد السياسى والفساد الاجتماعى — وليس هذا بكل شئ — وهو يدوقه كواحد من خبراء الطريق القصير إلى « الحياة » في تصور حميدة الطريق القصير — كما لا تدرى حميدة — لا يدع الإنسان يعيش حياته الحقيقية بل يحيا خارج جلده (كما كان الضائع والمضطهد كلاهما شخصية مزدوجة أو شخصية ملفاة .. المهم أنهما لم يعيشا حياتهما المفردة الحقيقية) . وهذه النقطة من أخطر معالم المأساة المصرية في المرحلة التى صاغها نجيب محفوظ . فالشخصية تتوهم أنها تحقق وجودها إذا قالت « طظ » أو « انحنت للعاصفة » أو سارت في الطريق القصير ، ولكنها تفاجأ بأنها « تمثل » مشهداً هزلياً هو فى حقيقته جوهر المأساة ، لأنها لم تعيش حياتها قط . الطريق القصير إلى « الجسد » فى حياة حميدة يؤدى إلى الحياة اللاحقيقية منذ اللحظة الأولى ، فالقوادىم تمثل دور العاشق ، وعابدة المال تمثل دور العاشقة . فرج إبراهيم يحل التناقض الفنى بين عباس الحلو والسيد سليم ، فهو يجمع بين نضارة الشباب والجيب المتورم فى آن واحد ، لذلك استولى على حميدة « نزوع طاغ إلى المغامرة » فهفت إليه بقوة فوق إرادتها . ودعاها شعورها المتمرد إلى خوض غمار هذه المعركة « وداخلها شعور غريب بأن هذا اليوم هو أسعد أيام حياتها على الإطلاق » . وعندما يركز الفنان عينيه على يدي فرج إبراهيم التى توحى بالقوة والجمال يجب أن تنتبه إلى إحدى خصائصه فى التعبير التراجيدى ، وهى « الرمز » . مجزئيات صغيرة إلى كليات كبيرة صانعة للشخصية بشكل عام ، وللطريق القصير فى ذاق المدق بشكل خاص « وقع بصرها اتفاقاً على يدها فأدركت لأول وهلة الفارق الكبير بين يده البجيلة ويدها الخشنة » . وأحبت كلماته ، هو الحبير ، بقلها ، هى المسجورة ، كما تلعب أنامل العازف بأوتار المكان . ومن ثم عرفت أن الزواج والأطفال ومخلفاتها هى ملاح الطريق الطويل . أما مدرسة الدعارة التى يتشرف فرج إبراهيم بنظارتها والإشراف على تخريج أدوات التبلىة لجنود الحلفاء ، فهى وحدها الطريق القصير إلى

« الحياة » و « المجد » ، فإذا قال إن القواد هو سمسار السعادة في هذه الدنيا أيقنت
 هي أنه سمسار الطريق القصير . ووخفق قلبها خفقاناً مستباحاً فعضت على شفيتها حتى
 كادت تدميهما . لأنها تعلم ما تبتغي ، وبما تهفو إليه نفسها . كان يجرى قبل اليوم
 في شعورها مثقلًا بين النور والظلمة ، ولكنه شق اليوم غشاوة الغموض وأسفر
 جليلاً لا لبس فيه ولا إبهام . لذلك جاءت استجابتها لنداء الطريق القصير استجابة
 لا واعية لما تختزنه أعماقها واختارت سبيلها بالفعل وهي لا تدري ، ووقع اختيارها
 عليه وهي بين يدي ذلك الرجل ، في بيته ! كان لسانها يهدر غضباً وأعماقها ترقص
 طرباً ، كان وجهها يريد ويعبس وأحلامها تنفخ وتمرح .. وفوق هذا كله فإنها
 لم تمتعه لحظة واحدة ، لا بل لم تحتقره قط . وكان — كما لم يزل — خيانتها ومجدها
 وقوتها وسعادتها . وهل من سبيل إلى الإفلات من بقة الماضي إلا بواسطة
 هذا الرجل ؟ لقد أصبحت حياتها في الزقاق ماضياً قبل أن تبدأ ! ، والحق أنها
 بداية النهاية . الفنان يقول بالحرف في جملة واحدة — لقد واختارت سبيلها
 بالفعل ، « وهي لا تدري : الجبر والاختيار في لحظة واحدة . كما أن ماضيها
 المعاصر يندمى لها دفعة واحدة . هذه المزاوجة بين المتناقضات هي — على المستوى
 الفني — تركيز موضوعية الزمن ، وتحديد ملح لطبيعة المأساة المصرية الجامعة
 بين النقااض . كانت حميدة تنحدر إلى مصيرها المحتوم — يقول الكاتب —
 لا يعوقها من وازع إلا ما يعوق المنحدر إلى الهاوية من دقائق الحصار . وإذا كان
 التناقض يعنى التعارض ، فإن هذا لا ينفى أن موضوعية البناء التراجيدي عند نجيب
 محفوظ تقوم على أساس من التعادل التام والتكافؤ الصارم بين عناصر التجربة .
 حتى إذا اختلف التوازن بين هذه العناصر كانت المأساة . وهذا ما يجعل المنطق
 الصارم يؤدي — في نهاية السياق — إلى التناقض الحاد . حميدة من أجل المجد أو الحياة
 كما تصورها ، تنقلت من الحلو إلى السيد سليم إلى فرج إبراهيم ... ولم تكن
 تدري قطعاً أن هذه « النهاية » لن تكون المجد أو الحياة الحقيقية . لن تمشي حبا
 حقيقياً ، لن تنفخ هواء حقيقياً ، بل « ستمثل ، الحب والعشق ، و « ستناجر ،
 بجسدها الحقيقي مقابل حياة غير حقيقية ... لقد عبرت الطريق القصير في أسلوب
 منطقي تماماً ، فانتبهت إلى نكران إنسانيتها إذ أصبحت سلعة وتاجرة في وقت
 واحد . أصبحت سلعة بشرية من العبيد ، من الرقيق الأبيض ، وكانت توهم أنها

تتخلص من عبودية الزقاق من أجل الحرية ، كانت تتوهم أنها تتمرد على العدم من أجل الحياة . فراحَت تسلك سبيلها إلى الطريق القصير في خطو ثابت ، وأزاحت عن صدرها الغطاء الوثير ، فبدأ فستانها مستخدماً خجلاً فيأ يغمره من مخمل وحرير . ما أعمق الحياة التي تفصل ما بينها وبين الماضي ، وقد حفظت عن ظهر قلب شعار الطريق القصير كما عليها إياه فرج إبراهيم : وما الدنيا — لو تعلمين — إلا أسماء . لذلك تحولت حميدة إلى « تيتي » ، وظل القواد يضخم شعار طريقه القصير : الحياة فانية يا تيتي ، وأجل ما فيها كلمة حلوة ، وهل دام شيء للإنسان ؟ . . الواحد منا يشتري حق الفازلين ولا يدرى أ يكون لشعره أو لشعر ورثته . ومضت حميدة في الطريق القصير : تعلمت الرقص الشرقي والغربي وكلمات الغرام الأجنبية ، وارتدت أزهى الثياب وأغلى الحلى وأكلت وشربت أشهى الأطعمة وأعذب الشراب .

الطريق القصير في حياة حميدة شارع رئيسي ، ولكنه في حياة بقية شخصيات المدق شارع جانبي . لهذا تحكم تطورات الزقاق مجموعة واحدة من القيم والشعارات . السيد سليم يفزع من الموت فزعا رهيباً ويعد معجزة حياته أن « كتب » له عمر جديد . وزينة يقول : لا فائدة ترجى من الأحياء وقليل من الموتى ذو نفع ، وألقى زينة نظرة متحجرة على الجثث المدرجة في أكفانها (وهو يزورها كثيراً برفقة الدكتور بوشى لسرقة الألقم الذهبية) مطروحة في تتابع وتواز حتى غيابات القبر ، ويرمز نظامها إلى تسلسل التواريخ وإطراد الزمن ، وينطق صمتها الرهيب باقناء الأبدى . . وعباس الحلو يعود من التل الكبير — ومعه الشبكة لحيدة — ليقول « هذا يوم أغر من الأيام المعدودة في العمر ، . . ولكن القدر الذي أسهمت في صنعه أيد كثيرة ، يقول شيئاً آخر . فقد أصبحت حياة السيد سليم أبشع من الموت منذ سقط مشلولاً بفاعلية القاق المدمر على مصير الوكالة ومصير الرجولة معاً . كذلك ضبط البوليس زينة والدكتور بوشى أثناء اقتحامهما لأحد المقابر فقبض عليهما وسبقا إلى السجن . وعاد عباس الحلو ليستمع إلى الخبر المذهل : اختفت حميدة من الزقاق !!

الحرب والموت كلاهما يمثل محوراً خطيراً للبأساء ، وهمة وصل تراجميدية

بين الزقاق والعالم . ومفهي المعلم كرشة هو د ثقب الحائط ، الذى يراقب منه الفنان — بمحس الشيخ دوويش — مجرى الأحداث . ألم يكن شيئاً منطقياً أن يحب الحلو حميدة ، ثم يغامر بالسفر إلى معسكرات الانجليز فيحضر الشبكة ويتزوج حبيبتها؟ إن هذا التصور المنطقي لسير الأحداث هو التصور المألوف، ولكن ثغرة ما فى هذا التصور تفاجئنا تتأججها على غير ما نحب ، تفاجئنا بالفاجعة . لهذا يؤدى منطقنا الصارم إلى تناقض حاد . إذ عندما فتح عباس الحلو ذراعيه ليستقبل الدنيا ، ارتسمت خلفه علامات الصليب . . . وهذا هو التصور الأعمق للمأساة .

ويترجم الفنان هذا المعنى على لسان الحلو د أرأيت كيف يحلم لإنسان بالسعادة إذ الشقاء يترقب يقطته ساخراً هائلاً طاوياً مصيره بيديه القاسيتين . . إن التصور البشرى لمنطق الأحداث تصور بسيط لا يتناسب مطلقاً مع ما أصبحت عليه الحياة الإنسانية من التشابك والتعقيد . . لذلك تحتل عناصر التجربة — القائمة على التعادل التام والتكافؤ الصارم كما هو الحال عند شكسبير — وتحدث الثغرة فى منطقنا البسيط المألوف ، وتتفجر المأساة . كان الحلو يعيش على الفطرة لا يدري شيئاً عما ورأها ، مخلصاً لقوانين الحياة الأولية ، فوجد فى الحب جوهر حياته وخلودها ، فلما أن فقدته فقد الأسباب التى تصله بالحياة . . والحق أن الحلو منذ غادر الزقاق كان قد بدأ حياته الجديدة كغفلة . أى أن هرب حميدة فى ذاته لا يقيم الحجة على مستقبل الحلو فى الحياة ، لأن الطاقة التى واثته على مغادرة الزقاق انطلقت نهائياً من مكنها فى اللحظة التى أعطى فيها ظهره للمدق . ولا ريب أن حسين كرشه هو الفتيل الذى أشعل هذه الطاقة ، وما زال يشعلها حتى كان الانفجار الأكبر . حسين كرشة من شخصيات الزقاق التى جعلت من الطريق القصير شارعاً جانبياً ، لهذا يأسف على الحرب التى انتهت وما كان يظنها تنتهى أبداً وينطق بنفس شعارات الطريق القصير د ربحت كثيراً ، وضيعت كثيراً ، وهذه هى (الحياة) إن أعمارنا ذاهبة فلماذا تبقى النقود ؟ . . . ومن ثم يكون الجواب هو الآخر التى كان يشربها عباس الحلو لأول مرة !

كان اللقاء حاراً بين الحلو وحميدة عندما كانت التناقضات بينهما فى مستوى

صراعى منخفض . أما الآن فقد ارتفع مستوى الصراع إلى الذروة : رأها ، مصادفة ، شحف بها معالم الطريق القصير من شعر الرأس إلى إخص القدم . رأها في ذروة ومجدها ، و « حياتها » و « حريتها » ... يكرر هنا الفنان أنها اختارت سبيلها (من بادية الأسر) بمحض إرادتها ، ثم يضيف ، وبعد تجربة وهناء تكشف لها أفقه عن أفراح وضاعة وخيبة مريرة ، وعندما رأها الحلو (مصادفة) كانت شحف فوق دقة الامتحان تردد حينها بين اليقين والشك متحيرة متلهفة ، لقد عرفت أخيراً أنها « لكي تتمرغ في التبر ينبغي أن تتمرغ في التراب » ... ويكمل الكاتب (فلم تبال شيئاً) . هذه المزاوجة بين الجبر والاختيار ، بين السبب والنتيجة ، بين المظهر والجوهر ... تتفاعل هذه العناصر جميعها في مركب واحد متفرد هو التكوين الخاص بحميدة ورمزيتها إلى مأساة مصر كلها . وليست المصادفة في هذه المأساة إلا العنصر الدرامي المضاف من جانب الفنان ليمزج هذه العناصر ببعضها البعض ويلهب التفاعل والصراع بينها جميعاً . حميدة مضت حتى نهاية الطريق (فارتضت) أن تكون داعرة وهن الإشارة لكل عابر ، ولكنها فوجئت بأنها (مقيدة) بأغلال العشق لقوادها ... ومن هذا التناقض « نجمت الخيبة المريرة التي منيت بها » ، فلم يعد القواد بالرجل الذي عرفته من قبل ، وهذه هي الخيبة المريرة ... حتى إذا رأتها أو ذكرته ألتصمها إحساس بالأسر والذل . لقد فقدت حريتها من حيث أرادت التردد على عبوديتها ... ذلك أنها (اختارت) الطريق القصير الذي (أجبرها) على المضى إلى نهاية محددة . « الحقيقة المفجعة » في حياة حميدة أنها استهانت بكل شيء في سبيل الحياة ، ثم اكتشفت أن حياتها سراب . ومع ذلك فالسراب في أعماقها هو الأب الشرعي للسراب في الخارج ، تكوينها الذاتي الأصيل يتضمن هذه « الحقيقة المفجعة » لهذا أحست أن بها جرح عميق ، ولكن الجرح يعيش حتى وهو ينزف ، بل يستطيع أن يتمتع بحياة عريضة فيها الذهب والسرور والسطوة والعراك . ولهذا أيضاً كان اللقاء بينها وبين عباس الحلو مستحيلاً ، لقد أفرخ التناقض بينهما صراعا صيحاً إلى أبعد حد . ولكنها التفتت إليه عندما رآته على بعد ذراع منها لاهثاً ونادت عليه . راح بصره يعاين المرأة الواقفة حياله بلباسها الجديد وزينتها الغريبة ، متلصصاً عبثاً أن يجد فيها موضعاً للفتاة التي أحبها ، فارتد البصر قليلاً وبجرع قلبه قصص اليأس المريرة ... وأمسك قلبه المقهور شعوراً بتفاهة الحياة وعبثها (لأول

مرة في زقاق المدق يخلق نجيب محفوظ نماذج بشرية غير مثقفة تنطق بحياتها بعثت الوجود). أما هي فقد استشعر قلبها خوفاً وحيال هذا الأثر من الماضي الذي تنحماه. وهي تفلسف المأساة هكذا: هذا قضاء الله الذي لا يرد، أردت شيئاً وأردت الأقدار سواء، هذه حياتي، النهاية التي لا مهرب منها، لم يعد يوسعي الرجوع، إني لأقر بعجزى حيال حظي ومصيرى. وهو مصير أسود، كما قال عباس هنا — على حد قوله — «جرمة لا تغفر»، وهنا تكفير — على حد قولها — «إني أودى ثمنها من لحمي ودمي، ولم يبق سوى والفقران، الحلقة المفقودة في مأساة حميدة: «لا يصح أن نشق بلا ثمن. انتهت حميدة، وانتهى عباس».

إذا كان الفنان يسند إلى زينة وحسين كرشة والمعلم كرشة دوراً ما في فلسفة المأساة، فإنه يسند إلى المتصوفين من أمثال الشيخ رضوان الحسين دوراً مماثلاً تؤهله له طبيعته كواعظ ومرشد: وما الشر إلا عجز مرضى عن إدراك الخير في بعض جوارثه الخافية، إن المصابين في هذه الدنيا هم أحباب الله، إن الله أعدل وأرحم من أن يأخذ البريء بالذنب. وهكذا إلى بقية المحاور الخلقية التي يصوغ منها الإسلام إطاراً نظرياً للمأساة. فالحل لم يزل يجب الفتاة، وإن كانت أسبابها قد اقتطعت إلى الأبد، وأن رغبته في الانتقام من غريمه لا تقاوم. وكان نزوعه هذا إلى الانتقام ظلاً لتعلقه بالمرأة التي يحبها ولا يطيق هجرها. وهذا هو العذاب الذي انتهت إليه حياة عباس منذ وقع بضربه على فتاة الزقاق الجميلة. نجيب محفوظ يسير مع منطقنا البسيط في تتبع مسار الشخصية والأحداث، وهو يخفي علينا أشياء كثيرة. يخفي علينا أن غرام الحلو لا يعنى أنه المعادل العاطفي لتكوين حميدة، ويخفي علينا أن تجارة فرج إبراهيم في الرقيق الأبيض لا تعنى أنها المكافئ العقلي لشخصية حميدة.. فالتعادل التام والتكافؤ الصارم بين عناصر التجربة لا ينطبقان على جوهر الشخصيات وتفصيل الأحداث، والتشابك المعقد الذي يضمها جميعاً. التعادل يتم بين الخطوط العريضة والمظهر العام.. والتناقض بين العام والخاص، بين السكلي والجزئي، يولد أزمات لا نهاية لها. ومأساة الطريق القصير تبدأ من التناقض الجوهرى العميق بين عباس وحميدة من جهة، وبين فرج إبراهيم وعباس من جهة أخرى،

وبين فرج وحميدة من جهة ثالثة . . . إلى ما لا نهاية من التناقضات
الصائفة للأساة .

وتعود عقدة الكرامة كمحور خلقى فى حياة البرجوازية الصغيرة — أكثر
الفئات الاجتماعية إحساساً بالنقص الاجتماعى — فتلطو عند عباس كإمكانية فى
حل الأزمة يتجاوزها عبر القتل ١ . . وتجسدت نهاية الطريق القصير حين (تصادف)
أن يمر عباس وحسين أمام الحانة التى تذهب إليها حميدة (أو تبقى) للترفيه عن جنود
الحلفاء المنتصرين . و (تصادف) أن كانت حميدة هناك فى جلسة شاذة تشرب
الخمر بين الجنود ، فما كان من عباس إلا أن هجم عليها بغية قتلها (وهو الذى لم يفكر
قط فى مصيرها ، بل كان همه الحالى هو التخلص من غريمه حسب الاتفاق الذى
تم بينه وبين حميدة عند ما رآها فور عودته من التل الكبير) ولكن الجنود
الانجليز — وتوقف شجاعة حسين كرشة عن العمل — كانوا أسرع منه بكثير
فستقط بينهم ترسم دماؤه كبات عديدة . كبات لخصها يوسف الشارونى بقوله « منذ
ست سنوات كان هنتر قد أعلن الحرب على انجلترا ثم على روسيا وبذلك كان
مصير الملايين من البشر قد تقرر فيما تسمونه القدر . كان قد تقرر أن يموت هذا
غريقاً وأن تتكسر هذه وترمل تلك ، وأن تصبح حميدة عاهرة . ويموت خطيبها
عباس الحلو مقتولاً وهو لما يزل فى الثالثة والعشرين . فصراع العصر لم يعد يقتصر
على هؤلاء الذين يريدونه ويعلنونه ويشاركون فيه ، بل هو يمتد إلى الآخرين
الذين لا يدلون برأى فى المعركة ويحاولون عبثاً أن يتجنبوا لفتح الصراع ، وهكذا
يشارك كل بما يملك أو يستطيع ، فشادكت حميدة بجسدها وشارك عباس الحلو
بمصيره (٢) . دماء عباس الحلو رسمت بدقة انعكاسات الحرب والاستعمار ، وأعلنت
قضية القضايا فى تاريخنا المأساوى : الحرية . قتل عباس الحلو يا أفى — يقول
حسين كرشة — قتله الانجليز ! والانجليز ؟ — يسأل المعلم — فيقول الابن :
تركناهم والشرطة تعميّل بهم ولكن من ذا يستطيع أن ينال منهم حقاً ؟ إذن فهو
القدر ؟ هو الطريق القصير فى حياة حميدة ، هو الحرية ، فى حياة عباس ، أو كما يقول
يوسف الشارونى (٣) وفى هذه اللحظة حصل عباس الحلو على قة تحرره وزايله لجأة
تهيمجه وتردده ، وأحس أنه يقوم الآن بمغامرة حياته ، وهى مغامرة لا يعرف لأول
مرة نتائجها ولا يحسب فيها خطواته ومن قبل كان قد غادر الزقاق على أن يعود ،

أما الآن فقد كان يغادر الزقاق فقط . ويعلق الشيخ درويش : أليس لكل شيء نهاية ؟ إلى لكل شيء نهاية . ويكرر نطقها بالإنجليزية ، ويعيد نهجيتها حرفاً حرفاً .

إن موضوعية البناء الروائي للمأساة في زقاق المدق، يتميز عن القاهرة الجديدة وخان الخليلي بمجملته أشياء ، ولكنه يتصل بهما أوثق الاتصال ، مهما يؤدى إلى ، وهو يمتص كافة خصائصهما التراجيدية ليسلك حلقة ثالثة في حلقات هذه الملحمة الفاجعة . إن الزقاق يضم الكثير من الضائعين والمضطهدين وكافة الذين يفتحون أذرعهم للحياة فترسم خلفهم علامة الصليب . وهو يقوم على أسس راسخة من التضاد والتعادل والتخلخل الذى يؤدى إلى المأساة . غير أن أخطر ما يتسم به الزقاق هو ذلك الجو الأسطورى الذى يشيع بين جوانبه فيكتسب رمزته العميقة الدلالة من شخصيات كربيطة والشيخ درويش ومن أحداث كسفر الخلو وشلال السيد سليم ومجيء فرج لإبراهيم مع سراقق الانتخابات . هذا الجو الأسطورى يفوح من جميع جوانبه برائحة المأساة : معركة الخبز الطاحنة وأزمة الجنس الرهيبة وضراوة الجهل المطبقة على الجميع . والزقاق هو الرواية الأولى لتجنب محفوظ التى يصوغ فيها مأساة الحرية من الجماهير الشعبية المسحوقة لا من خلال نماذج المثقفين . لذلك كان الطريق القصير بالذات — لا الضائع ولا المضطهد — هو الخامة الأساسية للتراجيديا . ولذلك ، أيضاً ، كان للحرية والموت معنى عميقاً شاملاً في كافة مراحل تطور المأساة . الحرب الخالقة لجيل اللانتماء في أوروبا هي الصانعة للطريق القصير في المأساة المصرية . (فهذا الطريق لم يقتصر على فئات البرجوازية الصغيرة ، بل كان الطريق الوحيد أمام جميع فئات المجتمع المصرى أثناء الحرب فماعد الطبقه العامله . واختيار الكاتبة للبرجوازية الصغيره هو تركيز عنيف لجوهر المأساة) . زقاق المدق هو التعبير الضخم عن تشابك الأسرة الإنسانية في العالم ، وهو التجسيد الحقيقى لقاعدة المأساة المصرية : الجماهير الشعبية ، هى الجسم البشرى لمأساة مصر في الحرية .

كتب نجيب محفوظ وزقاق المدق، في الفترة ما بين ١٩٤١ و ١٩٤٣ — ومعنى ذلك أنه كان يتابع الحرب بفنه عاما بعد عام ، لذا استثنينا عام البداية ١٩٣٩

فهو لم يكتب فيه شيئاً (إلا تكملة القاهرة الجديدة) . . . ويبدو أنه كان يبحثون في أعمقه مرحلة «الإرهاص» للحرب، حتى إذا أقبل عام ١٩٤٢ كان قد اكتشف في تلك المرحلة السابقة «خامة فنية» لانجاز المهام الفكرية للبأساة المصرية حيث جاءت خاتمة الجانب الاجتماعي منها في «بداية ونهاية» وكأنها إحاطة شاملة لجذور المأساة وثمارها في نفس الوقت، ولهذا كان اختيار العنوان هاماً للغاية حين أوما الفنان بأن هذه الحلقة الرابعة في ملحمة السقوط والانهيار هي «بداية» — لأنها تصوغ إرهابات الحرب — و«نهاية» لكونها تصوغ رؤية الفنان لانعكاسات هذه الحرب على تطور المأساة المصرية، وهي رؤية تقرب من النبوءة العلنية حيث تضمنت تشريعاً دقيقاً للمحاولة الأخيرة في سلسلة محاولات البرجوازية الصغيرة، لتجاوز المأساة. فكما أن الضائع والمضطهد كلاهما يمثل النسيج الأقوى والتجسيد الجوهري للبرجوازية الصغيرة، وكما أن الطريق القصير كان إحدى المحاولات الكبرى في تاريخ هذه الطبقة لاجتياز أزمتها . . . فإن الطريق المسدود في «بداية ونهاية» هو المحاولة الأخيرة اليائسة التي انتهت فيما بعد — كسابقتها — بالسراب .

كان الفنان حريصاً في الأجزاء السابقة من المأساة على تركيز الزمن تدليلاً على مساويته من ناحية، وحق أزمة الحرية من ناحية أخرى. فهو خلال ما لا يزيد عن سنة واحدة يركز الأحداث التي تؤدي إلى الحرب والموت والانهيار في بؤرة زمنية قصيرة، بل ويكشف سمات العصر في شخصيات أسطورية. واتضح ذلك المنهج في التعبير بشكل خاص في «ذقاق المدق» حيث أن التماس أوجه الشبه بينها وبين سيرة «الأب جوريو» ليزاك يخفى في ثناياه إغفالاً تاماً لسمات العصر التي كانت تتضمنها شخصيات كريمة والشيخ درويش، وهي سمات مختلفة تماماً عن سمات القرن التاسع عشر في أوروبا التي استلهمها بلزاك في صياغة شخص قصصه. وإذا جازت لنا المقارنة فإنها تنحصر في التكنيك الروائي الذي يجسد بعضاً من صفات العصر في الشخصية الإنسانية حتى لتكاد تبدو وكأنها «متشائمة» أكثر من اللازم، أو أن «لا علاقة لها بالواقع»، وغير ذلك من التعبيرات التي تفيد بأن الشخصية أسطورية التركيب، بينما هي في حقيقة الأمر أكثر اقتراباً من الواقع . . . وإن لم تكن واقعية — لأنها أكثر تمثيلاً واستقصاءاً لملاعنه وشمولاً في النظرة إليه.

نجيب محفوظ في بداية ونهاية بعيد ثامنا عن التركيز، هو يستغل النهاية المفتوحة في زقاق المدق — متجاوزاً المفهوم التاريخي الزمن — ويسلك حلقة جديدة من حلقات المأساة تعتمد أساساً على فتح الذراعين وشمول جوهر المأساة — على الصعيد الاجتماعي — من البداية إلى النهاية . فهو يمتص كافة الأبعاد السابقة في الضائع والمضطهد والطريق القصير ، ثم يحسدها جميعاً كشميد لا فرار منه إلى الطريق المسدود ، المحاولة الأخيرة لتجاوز المأساة « إجتماعياً » . من هنا سوف نلتقي بنماذج ومشاهد سبق لنا التعرف عليها فيما مضى من حلقات . لاشك أنها سترتدي أسماء جديدة وتقسيمات جديدة إلا أنها ، في نفس اللحظة ، تتحول إلى أنماط وأقنعة مهما اكتسبت خلال الأحداث من تفرد واستقلال ولكن هذه النماذج كلها هي « الأرض » الفنية التي يشق عليها الفنان الطريق الجديد ، الطريق الأخير ، الطريق المسدود . ولكونها أرض المأساة فإنها تشترك مع بقية الحلقات في التكوين المسمى « العام » للتراجيديا . ثمة وحدة دينامية بين جميع الحلقات ، وثمة تمايز بينها أيضاً . ويتضام « مظهر » هذا التمايز كلما اقتربنا من نهاية الملحمة . فإن كل حلقة جديدة منها تجعل من كل ما سبقها « أرضاً » . وفي تكوين الأرض تتقارب العناصر المسكوة لها تقارباً شديداً ، لأن تماسكها الداخلي هو الذي يتيح الفرصة لتشييد البناء الجديد .. وهكذا .

لن ندش إذا التقينا في بداية ونهاية بالبرجوازية الصغيرة وكافة القيم التي تحكم مسارها وتضبط حركتها . فسوف نلتقي بالأسرة التي يموت عائلها (الموظف الصغير) قنبت الفتى الضائع والابن المضطهد وفتاة الطريق القصير (وإن اختلفت سماتهم عن سيات نفاثرهم في الأجزاء السابقة) . سوف نلتقي بالموت من اللحظة الأولى إلى اللحظة الأخيرة ، والطموح المتوهم عبر الرواية كلها ، والأحلام التي يضيء الفجر فتبدو كالسراب ، والعذاب الذي لا ينقطع ، وسخرية القدر المريرة التي لا تنتهي .

دور والدين في أعمال نجيب محفوظ دور هام (في زقاق المدق كان لها بالغ الأهمية بالنسبة لمعيدة بالرغم من يتمها .. اليتيم نفسه كان يبرر إرثاً إلى دور الأب والأم في حياة تلك الشريحة الانسانية البائسة في المجتمع) . لذلك تبداً مأساة

الضائع ، محجوب عبد الدائم ، مع شلل الأب ، ومأساة المصطفى - أحمد عا كلف -
 مع فصل الأب من العمل . ومأساة الطريق القصير - حميدة - مع انعدام وجود
 الوالدين . ومأساة حسن وحسين ونفيسة وحسين - في بداية ونهاية - مع موت
 الأب وقهر الأسرة الوراثة .. ألا يشي هذا الدور الهام الذي يسندته نجيب محفوظ
 إلى الوالدين بشيء آخر غير دورهما الاجتماعي (كسند وحيد في حماية الأسرة
 البرجوازية الصغيرة في المجتمع المصري) ؟ ألا يقومون بدور العقيدة (كجدار
 سيكلوجي) في حيازة الفرد بحميه من الانهيار ؟ ألا يرمزان إذن - في العجز
 والشيخوخة والموت . . الخ - إلى افتقار الإنسان بشكل عام إلى جدار دائم يحول
 بينه وبين السقوط ؟ إن دور « الأم » في بداية ونهاية - وفي الثلاثية فيما بعد - هو
 المدخل الطبيعي للإجابة على هذه التساؤلات .

« موت الأب » هو البداية الفنية للمأساة ، أما استجابة كل من أفراد الأسرة
 وكيفية استقبالهم لها ، فهي التي تشكل في تشابكها وتعقدها جوهر المأساة . حسين
 يرنو إلى جثة أبيه مذهولاً ، انتهى ، انتهى ، أبشع بها من كلمة ، « ما هذا
 الموت ؟ .. » « أيموت الإنسان وهو يأكل ويشرب » . حسين كان يسكن ولسانه يتلو
 بطريقة آليه بعض السور الصغيرة استنزالا للرحمة . حسن راح يتساءل كيف حدثت
 الوفاة . نفيسة دفنت وجهها في مسند الكنبه وأخذت تنفض من البكاء . الأم
 وحدها كانت صامتة « كانت تدرك من هول الكارثة » ، ما لم يدر لواحد منهم
 بخلاف . . إن موقف كل شخصية من الموت بشكل عام ، ومن موت الأب في هذه
 الأسرة بالذات بشكل خاص كان يحدد في واقع الأمر « التكوين النفسي » المحرك
 لسلوكلها على طول الرواية . حسين - هذا الحائر المذهول - هو الذي تحرك لشق
 الطريق المسدود بكتلات يديه . هو الذي « كان يرجو لأبيه جنازة رائعة تليق بمقامه
 وبمكاته هو التي يجب أن يظهر بها أمام الناس . لم يكن أخواه ليكثرنا كثيراً لهذا
 الأمر أما هو فكان يعد إخفاق الجنازة كارثة كالموت نفسه » . كان حريصاً على ألا
 تقع عين على القبر حفظاً « لكرامة » الأسرة : « لا مقبره ولا يحزنون » ، لماذا لم
 يبن والدنا مقبرة تليق بأسرتنا ؟ . عقدة الكرامة دائماً - في مأساة البرجوازية
 الصغيرة - هي إحساس حاد ملتهب بالنقص الاجتماعي ، هي تعويض نفسي عن الخوف
 والجنين أمام الواقع ، هي المحور الذي يركز فيه السكان مأساة الطريق المسدود

في بداية ونهاية . عقدة الكرامة في الحلقات السابقة أمر بالغ الأهمية ولكنها في بداية ونهاية هي نقطة انطلاق التراجيديا . حسنين يؤكد لذا كرتة أن هذا القبر المغمور في العراء سيظل رمزا لضياهم الخجل في هذه المدينة الكبيرة . ربما كانت الأم هي النقيض المقابل لحسنيين - حسب المنهج التعبيري للفنان الذي يعتمد على التضاد - فهي وحدها التي تعرف أن نهاية زوجها تعني « لا قريب ولا نسيب » ، ولم يخلف الراحل شيئا ، وبين طرفي التناقض تحتل نفيسة مكانا تاليا لحسنيين ، ويحتل حسين مكانا تاليا للأم ، ويقف حسن في الوسط ضائعا متمزقا كهزمة وصل تراجيدية بين الأحداث . نفيسة تقف خلف حسنيين مباشرة بعيدا عن أن تكون طرفا في التناقض ، لأنها تمتلك كافة أسباب القرد : وقتاة في الثالثة والعشرين من عمرها بلا مال ولا جمال ولا أب . قصيرها معلق على الحافة بين الطريق القصير والطريق المسدود . ذلك أن إمكاناتها الخاصة لا تتيح لها ولوج أى من الطريقين بكل ما يتطلبان من مؤهلات . هي تقرب كثيرا من حسنيين الذي يرغب في التغيير السريع لوضع الأسرة (فربما كان الوضع الجديد يتيح لها حلا جديدا لازمتها) ومع ذلك فهي كما يقول أنور المصداوى واجهة عرض مزودجة : لها مأساتها وتسهم في صنع مأساة حسنيين^(١) . مع اقترابها الشديد من حسنيين - في جوهره - تكون هي أقرب الجميع إلى الانتهاء به - ومعها - إلى ذروة المأساة وعلى النقيض من ذلك حسنين : إنه يقف قريبا من أمه في الطريق المقابل لحسنيين ، فهما تقيضان لا سبيل إلى المصالحة بينهما ، ومع هذا فهو من خلال هذا التناقض الاصيل ، من خلال شخصية المضطهد (المضحي) من أجل الآخرين يتنازل عن مستقبله من أجل حسنيين ، أى أنه كان إحدى المحاولات الجادة للحيولة بين حسنيين ونهايته المأساوية ، كان أبعد الجميع - باستثناء الأم - عن المشاركة في صنع هذه النهاية . حسن وحده هو الذي كان قريبا للغاية من الجميع وبعيدا عنهم في آن واحد ، هو الوحيد الذي شارك في صنع حسنيين وفي صنع مأساته أيضا .

هذا التصور للبناء التراجيدي في بداية ونهاية ييسر لنا التقاط الزوايا والمواقف ذات الدلالة . يعيننا مثلا منطق الأم في استقبال النكارة « مصيبتنا فادحة » ، ليس لنا إلا الله ، والله لا ينسى عباده ، ، نفيسة قالت « لا أحد يموت جوعا » . حسن - الذي كان الضحية الأولى لفقر أبيه وتدليله فهجر المدرسة فور توالى سقوطه وطرده

من أعمال كثيرة وأصبح شريداً . حسن هذا ظل سادراً مستهتراً حتى فاجأه موت الأب ، فاستقبل الكارثة بمنطق المعارضة للآثم : أنت تقولين أن الله لا ينسى عباده ، وأنا عبد من عباده . فلننظر كيف يذكرنا . لماذا أخذ والدنا ؟ لماذا يعلن عن حكمته على حساب أمثالنا من الضحايا ؟ ، حسنين اتخذ جانب المعارضة - في مستوى آخر - حين أقبلت المناسبة واقترحت الأم أن ترتق نفيسة من الخياطة ، فقال حسنين بحده : لن تكون أغنى خياطة ، كلا ، ولن أكون ، أها الخياطة ، .. إذن فهناك عدة مستويات تتدرج خلالها الأزمة ، فتتخذ أشكالا متنوعة للتعبير عن نفسها . فن لحظة التفكير في الموت كشكل ميتافيزيقي ، إلى الوقوف أمامه كحكمة اجتماعية ، تتخلف الشخصيات وتتقارب وتتطاحن وتلتقي ، كخيوط تتوازي وتتشابك وتتعقد إلى أن تبلور القضية التي يمرض لها الفنان بالمناقشة في خطوط واضحة أشد الوضوح مهما التوت أو تفرجت ، قصرت أو طالت . عندما يقول حسين : الحق أننا نغالي في تحميل الله مسؤولية مصائبنا الكثيرة . ألا ترى أن الله إذا كان مسئولاً عن موت والدنا فليس مسئولاً بحال عن قلة المعاش الذي تركه ، نضع أيدينا بهذه الكلمات على أحد مستويات التمرد على المأساة .

• حسنين بالذات هو الابن الأكبر (كأحمد عاكف) الذي يكلف تلقائياً بحمل العبء بدلا من رب الأسرة الميت . وهو الذي يضحي بمستقبله الجامعي (كأحمد عاكف أيضاً) من أجل أخيه الأصغر . حسنين يرقب الأزمات بحساسية اجتماعية مرهفة فينظر إلى كافة الأمور نظرة المصير الشامل للجموع : يستذكر ويجهتد لينجح ، يتوظف بالكالوريا ولا يتزوج لينفق على الأسرة ، يتنازل عن حبه من أجل أخيه الطموح ثم يعود إلى نفس الحب لنفس السبب . حسنين إذن موقف من المأساة أو هو أحد الحلول المطروحة للأزمة - فإذا كان مصير هذا الحل ؟

• لننتبع حالا آخر مثلاً في حسنين : هو شخصية مزدوجة يمثل أمام التلاميذ دور الفتى الثرى ، وأمام الأسرة دور المنقذ من الهاوية ، وأمام المجتمع دور البطل . متابعينا تتلاحق بحيث لا تدع لنا وقتاً للتفكير في الحزن ، . . حسنين بالذات هو الابن الأصغر المدلل ، يرغب في دخول الحرية مهما كلفه ذلك من ازدواج الشخصية ومد اليد إلى أكثر الأخوة ضيقاً أو الفتاة الوحيدة المعزولة . حسنين

لا يملك حلا سوى «ركوب» الطبقات العليا في المجتمع، التسلق على كتفي امرأة
 استقراطية تضمن له أن يتجاوز عقدة الكرامة بشرف ! ثورته على المجتمع
 والسلطة منذ كان يهتف في المظاهرات ضد تصريح هور (ابن الثور) تنتهي
 إلى طريق مسدود هو التسلق البرجوازي عبر المصاهرة .. فإذا كان مصير
 هذا الحل ؟

● حسن مريض بالفن، بتأوهات الأستاذ علي صبري على وجه الحديد . وحسن
 لا يتجلى إلا إذا استشعرت أعضاؤه بالتحدي والاستفزاز . لذلك فهو يمزج الفن
 بالبلطجة بعشق المومسات بامداد الأسرة شيئا ما في المواسم .. وهو يتصور أن
 مجرد بعده عن البيت غنيمة للأسرة إذ لا يكلفهم شيئا ويوافق أن تعمل أخته
 خياطة ويهمل لتخرج حسين وتوظفه ويمده بما يمتلك لقضاء الشهر الأول من
 التوظيف ، ويفرح لرغبة حسنين في الالتحاق بالحرية ويمده بمصروفات التوسط
 الأول .. ويعتقد أن الأسرة بذلك قد أمنت عوادي الزمن في ظل الرابطة المتينة
 التي تجمعهم في شخصية الأم الحازمة .. فهل كان هذا حلا من الضائع الأبدى ،
 وما مصير هذا الحل ؟

● نفيسه توافق بعد جهد يسير على العمل كخياطة - تحت ضغط الأمعاء الخاوية -
 كما توافق بعد جهد مماثل على الذهاب مع ابن البقال المجاور لزوجهم إلى الشقة تحت
 مغريات الزواج ، وهي تقرض حسنين ما يفيض عن حاجتها وحاجة الأسرة من
 تقود حتى يستطيع أن يبدو في المظهر اللائق به .. فهل أسهمت حقا في حل الأزمة ؟
 ● والام بتدبيرها وحزمها وسياستها الاقتصادية التي لا تلين أمام العواطف :
 حرمت إبنيتها من المصروف اليومي وهي التي اقترحت أن تعمل ابنتها خياطة ،
 ونزلت إلى الدور الأرضي في شقة رخيصة ، وباعت الكثير من أثاث الشقة وحرصت
 على استبعاد أية كاليات عن الميزانية ، حتى « الثور » اعتبرته من الكاليات فهل
 أسهمت هي الأخرى في حل الأزمة ؟

هذا التخطيط لموقف الشخصيات من المحنة الشاملة لمصيرهم جميعاً ، موقف الجزء
 من الكل . يبقى بعدئذ تخطيط مقابل ، يضع في اعتباره أن هذه الأزمة العامة
 انعكست على الأفراد بشكل يختلف من فرد إلى آخر حسب تكوينه الذاتي ، ومن
 ثم كان لكل منهم صفاته الخاصة التي تستمد أصولها من المأساة المشتركة ومن

شخصياتهم المفردة معا . التخطيط المقابل يرسم خطا يينايا لدور «الكل» بالنسبة للجزء ، موقف المجموع بالنسبة للفرد . ومع ذلك تنقص الخريطة الفنية للنسبة عناصر المناخ السياسى والبيئة الاجتماعية والحضارة الفكرية ودور الشرائع الطبقيّة الأخرى . فهذه كلها تحمّل التخطيطات النظرية السابقة إلى شبكة معقدة من المصائر والأحداث والقيم التى تتداخل فيها بينها وتتفاعل وتتصارع لتؤدى فى النهاية إلى جوهر المأساة .

الموت كمأساة إجتماعية يحدد معنى الزمن والقدر على ضوء الواقع السياسى والاقتصادى فى المجتمع . بمعنى آخر تتوارى الأصداء الميتافيزيقية للوت إذا ألحّت المشكلة الاجتماعية على شعب ما كالشعب المصرى ، ويصبح الزمن هو الجسر الممتد عبر طريق طويل من الأحلام إلى القبور المعدة لها . ويصبح القدر هو النظام الصارم الذى يستقل بقوانينه الخاصة عن إراد الإنسان فتسمى هذه الإرادة بلا نصير فى هذا العالم إلا إذا تعرفت على القوانين الضابطة لحركة المجتمع وسيطرت عليها لمصلحتها . (والنماذج التى تلتقى إرادتها مع «معرفة» تلك القوانين وتناضل من أجل السيطرة عليها ، نماذج نادرة فى البرجوازية الصغيرة . وسوف يرد الحديث عنها فى الفصل القادم) . إلتقاء الإرادة الإنسانية مع القوانين الموضوعية التى تصوغ النظام الاجتماعى على نحو معين ، فالصراع مع هذه القوانين من أجل تغيير هذا النظام من شكله المأساوى إلى الشكل الأكثر تقدما . هو الطريق إلى الحرية . (ولا يكشف هذا الطريق سوى المنتهى إلى اليسار الذى لا يشكل النسيج الأساسى فى بنية البرجوازية الصغيرة) . وإذن فإن مأساة الضائع والمضطهد والطريق القصير والطريق المسدود — أولئك الذين يشكلون النسيج الأساسى فى شريحة البرجوازية الصغيرة — إن مأساتهم تنبع من داخلهم ، من طبيعة تكوينهم الايدولوجى والنفسى الذى يعانى ويلات أزمة «المعرفة» همزة الوصل بين الإرادة والقوانين الاجتماعية ، هذه الأزمة التى تبلغ ذروتها فى تجاهلها المطلق وحسبان أن الجنس والحزب هما جوهر مأساة الحرية . ولا شك أنهما عنصران أساسيان — فهما يرمزان إلى إشباع احتياجات الإنسان — ولكنهما لا يكتملان إلا بالمعرفة . لذلك كانت حميدة فى ذقاق المدق ، عبر طريقها القصير ، نموذجا للتمرد المنحرف ، كما أن حسنين ، فى طريقه المسدود ، هو النموذج الثورى المنحرف . . ومهما

قيل في حيدة أو حسنين ، فسوف يظل لهما شرف المحاولة لتجاوز المأساة. (ولعل مأساة البرجوازية الصغيرة كائنة في مابينة تكوينها العضوى ، فلسيحتها الأساسى من الضائعين والمضطهدين وهواة الطريق القصير أو الطريق المسدود . وهؤلاء جميعاً يرغبون فى « تجاوز » المأساة ، لافى العبور من قلبها كما يفعل الممتعى اليسارى) .

شعارات البرجوازية الصغيرة المتقاربة ، تنكس بمجموعة القيم التى تتحكم فى مسار هذه الطبقة . فعندما تتساءل تقيسة « لماذا خلقنا أسرى أذلاء للضد والكساء والمسكن ؟ » فإنما تردد نعمة قديمة سبق أن سمعناها فى القاهرة الجديدة وخان الخليل وزقاق المدق ... ولكن إذا همس أحد أفراد الأسرة — حسن — لنفسه « لم أسمع عن إنسان مات جوعاً » فإن الجميع يرددون فى أعماقهم « لى هذه الكلمات إلا واحد فقط ، إلا حسنين . ذلك أن الفنان كان قد أعد هذه الشخصية لاقتتاح الطريق الجديد . أعدده من حيث التكوين الذاقى « الطموح ، لإزدواج الشخصية ، وأعدده من حيث التكوين الاجتماعى « لابن المرحوم كامل أفندى على الذى ترك معاشاً قدره خمسة جنيهات شهرياً ، وأعدده من حيث التكوين الثورى . سأل أخاه عن صديق والدهم أحمد بك يسرى :

د — خبرنى كيف صار ذلك البك غنياً

— لعله وجد نفسه غنياً

— يجب أن نكون جميعاً أغنياء

— وإذا لم يكن هذا ...

— إذن ثور .

لقد أعد الفنان مأساة حسنين من داخله ومن خارجه ، من صميم تكوينه الذاقى وتكوينه الاجتماعى على السواء . فقد أسهم طموحه وإزدواج شخصيته فى أن يسلك طريقاً غريباً على الثورى الصحيح ، طريقاً يفتقد حمزة الوصل بين الإرادة الإنسانية والقوانين الموضوعية للبحث ، طريقاً يفتقر إلى « المعرفة » لا إلى الحبر والجلس لحسب ، طريقاً لا يوصل إلى الحرية . سلك حسنين طريقاً مسدوداً بفاعلية تكوينه الذاقى المنحرف . كذلك أسهمت الأسرة بفقرها المتوارث

فى شق هذا الطريق ، بالأخ الأكبر حسن الذى فضّل أن يشتغل بلطجيا على أن
تعمله الأسرة ، بنفسه الأخت الدميعة التى فضلت أن تشتغل خياطة بدلا من أن
تشتغل الأسرة كلها بالتسول . وبفاعلية هذا التكوين الاجتماعى الديى لم يتردد
حسنيين فى شق طريقه المسدود .

تفيسة — كما يصفها أنور المعداوى — « فتاة لا تستطيع أن تحلم ككل
الفتيات بالشاب الذى يمكن أن يترك بابها يوما ليتخذها شريكه لحياته . لأنها بمعنى
آخر محرومة من نعمة الشعور الأثوى بأنها مطلوبة . وإذا كان الناس عادة يطلبون
الجمال أو يطلبون الفنى الذى يعرضهم عن الجمال ، فهى ليست جميلة وليست
غنية . والفقر والدماة معناهما الحرمان من الطلب^(١) وقد وصفت هى مابساتها
فى جملة واحدة حين قالت « لا جمال ولا مال ولا أب » . وهى قريبة الشبه من
حسنيين كما قلت فشخصيتها لا تلبث أن تزوج فيصبح الكذب هو الحائط الوهمى بين
الكرامة والضمة . وعندما عرفت طريقها إلى العرائس لتجهيز ثيابهن ، كان أنفها
يمتلئ برائحة الحرير الجديد فتشعر للسه وهو ينزلق بين أصابعها بإحساس
غريب « فيه اشتهاؤه وفيه ألم » . من هنا كانت تقيس نفسها بإخوتها الذكور
فتتضح المقارنة بمرارة قاسية : لى مية كآبى ، هو فى باب النصر ، وأنا فى شبرا .
لهذا كان شوقها إلى عاطفة أى شخص آخر يعاقر قلبها ، شوقا طاغيا . لقد
طلعت مرادة أحماقها على لسانها سخرية لاذعة من الناس ومن نفسها فاشتهرت
بالعبث الضاحك ، ولكنها لم تحظ طوال حياتها بقلب يحنو عليها . لذلك كانت
تملك الاستعداد الكافى لأن تهوى أى إنسان — أيا كان — يبدى نحوها ميلا .
ولم يكن سلمان بن جابر البقال سوى « أى إنسان » أبدى نحوها ميلا ومس دون أن
يدرى جرحها الدامى حين أخبرها أنها أجمل فتاة رآها فى حياته « وانسأقت
إلى تشجيعه بدافع من عواطفها المشبوبة المكبوتة ، وبأسها الخافق ، والرغبة فى
الحياة التى لا تموت إلا بالموت . وبات مع الأيام صورة مألوفة ، بل محبوبة ، أنبتت
لها فى جذب الحياة زهرة مترعة بالأمل » . أما سلمان ، هذا الفنى الذى هو أى إنسان
« لم تكن عينه العاشقة من العمى بحيث تراها جميلة ولكن كان من أبيه المستبد فى
ضيق وحرمان فرحب بهذه الفرصة التى تتيح له الممكن من الحب . ففى فى مثل
حاله من اليأس والدماة والعجز ، وجد فيها ، مهما تكن ، أثى تتسبب للجنس

الحرب العزيم المبال.. هذه المفارقة هي أسلوب الفنان في التعبير عن معنى المأساة .
 في المستوى الطبقي يستشعر موظفو البرجوازية الصغيرة تعالياً على أصحاب المهن
 الحرة (ولندكر موقف أبناء السيد سليم من وكالة والدهم في زقاق المدق ، أى بين
 أبناء الأسرة الواحدة) لذلك كان سلمان هو مجرد أى لإنسان بالنسبة لنفسية
 - في أوائل عهدها بالحب - ومع هذا فهو أيضاً كان يرى فيها مجرد أتنى أى أن
 كليهما ينتسبان إلى نقص ما في التكوين النفسى أو الاجتماعى - ومن هنا يلتقيان
 على صعيد العجز والرضا بالقليل - ولكنهما في نفس الوقت لا يرى
 الواحد منهما في الآخر كفوؤاً له من وجهتى نظر مختلفين : هى الجانب الطبقي عند
 نفيسة ، وهى الجانب الجنسى عند سلمان . ومن هنا لا يدوم اللقاء بينهما على
 صعيد الزواج . . . وكان يبدو لها دائماً ، على دمايته وحقارته ، فتى رائعاً لحرارة
 عاطفته وشدة انكبابه عليها ، وكانت لهذا تحبه من أعماقها ، بل باتت مجنونة به .
 واعتقدت أنه الحبيب الأول والأخير ، ليس لها سواء ، ولن يكون لها سواء ،
 فتعلقت به بقوة الأمل ، وبقوة اليأس ، وأحبته بأعصابها ولحما ودمها ، ووجدت
 فيه غرائزها المشبوبة العارمة أداة نجاة تنتشلها من الأعماق . كان أول رجل بعث
 فيها الثقة ، وطعماً إلى أنها امرأة كبقية النساء .. ولعل المقارنة الثانية التى يعتمد
 عليها الفنان في بلورة أزمة التناقض بين نفيسة وسلمان ، أن الثقة والطمأنينة التى
 بشها في روحها لم يكن هو يمتلك مثلها . فقد كانت مصلحة والده كساجر أن يصاهر
 تاجر آخر لا يستطيع سلمان أن يرفض ابنته . والمفارقة الثالثة أن تذهب نفيسة
 لتجهز ثياب العروس ، وأن يكون حسن مطرب العرس ! هذه المفارقات تصوغ
 مأساة نفيسة درصيت بالهم ولكن الهم لا يرضى في . . . ونفيسة لا تحب الحياة المليئة
 بالخوف ، فزادها الخوف تعلقاً به ... بلا جدوى ! فإذا تراكت هذه التناقضات
 واشتد صراعها « جاءت لحظة فشعرت بأن باطنها ينقلب رأساً على عقب وأنها
 تفوص في أحماق ما لها قرار ، ، هى لحظة التحول الشامل ، لحظة التغير الكيفى
 العميق في حياة نفيسة الأزمنة إلى نفيسة المأساة . فلم تعد فتاة فقيرة دميعة أبوها
 ميت تحسب ، بل أضحت امرأة لا تملك أحلام العذارى ، امرأة بلا مستقبل
 « شريف ، و « كريم ، كما تفهم طبقته الشرف والكرامة . فهى من حيث أرادت
 تجاوز (الكرامة) الطبقية وأحبت ابن البقال رغبة في شرف (الزواج) ، فقدت

الكرامة والشرف كليهما في طيب حرمانها الطويل . كيف أسهمت نفيسة بفقدانها الكرامة والشرف في مأساة حسنين ؟ لقد كانت عنصراً هاماً في التكوين الاجتماعي لحسين ، فكيف أسهم هذا العنصر في صياغة الطريق المسدود ؟

الكرامة والشرف وبقية القيم الأخلاقية تحرص البرجوازية الصغيرة أكثر من أى فئة اجتماعية أخرى على الانفعال بها في مواجهة بقية الفئات . حتى أكثر أبناءها ضياعاً حين يقول « لى أعيش في هذه الدنيا على اقتراض أنه لا يوجد بها أخلاق ولا رب ولا بوليس » ، فإنه لا يتوانى عن الانفعال بالقيم إذا رأى الأسرة تستنجد به في إحدى مصائبها ، والكرامة — بالذات — من دون الأخلاقيات البرجوازية ، يجسد الفنان عقدها في الأسرة كلها كمحور لعلاقتها بفئات الاجتماعية الأخرى . ربما كانت علاقة الند للند قبل وفاة كامل أفندى على كاهو الحال بينهم وبين أسرة أريد أفندى ، أو هي علاقة من أسفل إلى أعلى كاهو الحال بينهم وبين أسرة أحمد بك يسرى ... وهكذا .

عقدت الكرامة شاركت في تأزم نفيسة منذ البداية : ولست إلا خيطة . ليست كرامتي التي تمز على ولكن كرامتك أنت يا أبى ثم وادها هذا الشعور الثقيل الريب بأنها تموت ، وكيف تقاوم هذا الانحلال والتهدم السارين في روحها وجسدها ؟ ما هي بخيبة الحب ، هي خيبة الحياة كلها ، أو كما يقول الكاتب : انحذار يعقبه انحذار ولا تدري أين يقف ، لقد انتهت . انتهت بلا أدنى ريب . ، وكانت شيئاً وليست الآن شيئاً على الإطلاق . عدم مخيف ويأس قاتل ، فقدت سلطان الإرادة على جسدها وروحها وعواطفها . عقدت الكرامة شاركت في أزمة نفيسة ، وحوّلها إلى مأساة ، ومأساة نفيسة شاركت في تحويل حسنين إلى الطريق المسدود .

ويلاحظ هنا أن معظم قتيات البرجوازية الصغيرة في ملحمة نجيب محفوظ (إحسان ، حميدة ، نفيسة) يرغبن في الزوج كحل اقتصادى ونفسى ولكنهن ينتهين إلى دنيا العاهرات كحل يرضى أمعاءهن (كما في حالة إحسان) وأنفسهن (كما في حالة حميدة) وأجسادهن (كما في حالة نفيسة) ، عقدت الكرامة حولت نفيسة إلى مومس من حيث أرادت أن تكون زوجة « متواضعة » ، نفيسة بعينها كانت

جزءاً من عقدة الكرامة في حياة حسنين . الكذب هو عماد الشخصية المزروجة ، والكذب هو حذاء ابن البقال الذى هوى به على رقبة بنت الموظف ، ومن ثم بدا لها الأمر ، كحلم أو هذيان مرضى ، أو حال لا تمت بصلة إلى عالم الحقيقة ، والغالب أن الدنيا كذبة كبيرة . . هذا التمزق بين الواقع والحلم ، بين الكبرياء الزائف والضعف الحقيقية هو الذى يبعث فى نفسها رغبتين متناقضتين تناوبتاها تناوباً متواصلًا : رغبة فى التمرد والجحوش ، ورغبة فى الاستزادة من الظلم والتعذيب حتى الموت . لأنها تناقضات الشخصية الحية فى أدب نجيب محفوظ ، وهى تناقضات الشخصية الإنسانية البعيدة عن الجو الأسطورى بداية ونهاية لا تخضع فى بنائها الفنى إلى شكل الأسطورة ، فشخصياتنا تقترب فى الكثير من الواقع المرفى المباشر ، والزمن لا يتركز فى بؤرة قصيرة المدى بل يمتد إلى ثلاث سنوات ، والأحداث ليست مسوقة بمبررات شاذة بل تدفأ به مع منطق الحياة اليومية المألوف . ومع ذلك - كما يريد الفنان أن يقول - تتفجر المأساة . أى أنه يخلق مستويات عدة للتثبت من وجود المأساة فى نسج الحياة سواء تركزت ألوان هذا النسج فى حزمة أسطورية من الخيوط الإنسانية بشخصياتها وظروفها وأحداثها ، سواء تناثرت هذه الخيوط وتخففت من قيود الرمز وثقل سمات العصر . لهذا كانت بداية ونهاية قوسين كبيرين يضمان تفاصيل المأساة المصرية - فى مرحلة معينة - يارهاصاتهما وتناجها التى حددت معالم الطريق الأخير أمام البرجوازية الصغيرة لتجاوز المأساة . من أجل هذا تستحق الدنيا - تقول نفيسة - أن تكون طعمعة للنيران ولن تكون أحلى من النيران التى تلتهم قلبها ، فهى إذن شخصية رامية إلى داخلها ومشاركتها فى مأساة حسنين فقط ... أى أن لا علاقة لها بمفردها بأى معنى مجرد خارجها . والمعنى المجرد - أى جوهر المأساة - نحصل عليه من اضطراب الأحداث والشخصيات فيما بين البداية والنهاية . وإذا كانت المفارقة هى الأساس التعبيري صند نجيب محفوظ ، فإنه يقوم باختيار شخصيتين متناقضتين لإيضاح المعالم الشاملة للقطاع الاجتماعى الواحد . فى ظل الأب والجمال تعيش بهيمة فى الدور العلوى الذى تقيم نفيسة فى أسفله (وهى الفتاة التقليدية عند الكاتب فى صياغة التناقض بين الأَخ الأكبر والأَخ الأصغر إزاء الحب) وهى الفتاة التى تصوغ التناقضات واللقاءات بين أسرتهما وأسرة حسنين . فقد طلب والدها إلى حسنين وحسين عن طريق أمهما -

أن يعطيا درساً لابنه الصغير مقابل مصروفهما الشهري. وفي هذه الأثناء نشأت العاطفة بين هبة وحسين، قسمت خطبتها له بالرغم من أنه كان ما يزال تلميذاً في الثانوي. وفي هذه الأثناء أيضاً كان فريد أفندي - والد الفتاة - يتكرم بالهدايا الموسمية على أسرة جاره السابق وصهره اللاحق. . بما تسبب في تضخم عقدة الكرامة عند حسين تضخماً لم يكن يلاحظ منه سوى جزئيات مظاهره. . حتى إذا تراكم هذا التضخم بين تلاغيف اللاشعور كان الانفجار المأساوي في حياة الأسرة كلها.

إذا كانت نفيسة قد أسهمت في صنع مأساة حسين من خلال مأساتها الخاصة بشكل عام، وعقدة الكرامة بشكل خاص، فإن حسن كان العنصر الآخر في التسكين الاجتماعي لحسين الذي شارك في صنع طريقه المسدود. حسن أصبح قوة أحد الأحياء الشعبية بفضل قواه البدنية، وظل يعيش برقة لإحدى المومسات بدرب طياب حياة تعيسة قوامها الخوف المستمر وليست أمى وحدها التي تكاد من حياتها المررة في سبيل العيش، المعارك العضلية والمخدرات وقطع الطرق هي وسائل الضائع الأبدي لكي يحيا مجرد الحياة. حسن - بمأساة ضياعه - كان يريد بالرغم منه عقده الكرامة عند حسين تضخماً.

نفيسة أحسنت أن العجلة دارت بها منذ لحظة التحول التاريخية في حياتها، وأن هذه العجلة غير قابلة للتوقف - تماماً كما هو الحال في شأن حسن - شعاراتها: لن أخسر جديداً، ليس ثمة ما أخاف عليه، لم يعد ثمة أمل على الإطلاق وعلى أن الأمر لم يكن مجرد يأس خصب، فهناك هذه الرغبة المشبوبة التي تشتعل في دمها ولا حيلة لها فيها. وكلما استقامت إلى قبضة اليأس شكتها في الأعماق كشوكه مستمرة، وأدركت بفريوتها أنها لن تتراجع، سلت تسليها نائماً وانتهى في تلك اللحظة الصراع العنيف المحزون الذي نشب في قلبها منذ أسابيع. «ما ألد الغزل ولو كذب»: حال مخزية ولكنها ترد إليها اعتبارها كائناً مهبطاً الجناح، وتهمس لنفسها حول رغبة هابر سليل «ليته يدرى من أنا، ومن كان أبي». عقدة الكرامة تستمر في صياغة الطريق المنحدر إلى الهاوية بقوة الدفعة الأولى من ناحية، وبقوة اليأس من ناحية أخرى. نفيسة لهذا تختزل في تسكينها كافة صور المأساة، هي ضائعة كمحجوب عبد الدائم (اللامبالاة بالقيم تحت ضغط الازدهار الاقتصادي)، وهي مضطهدة كإمامة كصف (الاحساس بالظلم، واستعذاب الألم، وتمني الدمار

للعالم) ، وهى من ذبائن الطريق القصير تكميدة (إختيار الدعارة وسيلة ارتزاق المعدة والجسد) . وهى لذلك مزيج من المغامرة والاستسلام ، وهى من المقدمات الأساسية للطريق المسدود . نفيسة إذن هى البداية والنهاية ، هى القوسان اللذان يضئان أو يلخصان تفاصيل المأساة كخاتمة تراجيدية للحملة على الصعيد الاجتماعى .

المنافس السيامى يشترك مع نفيسة وحسن فى حفر الطريق المسدود أمام حسين . فالقصة تبدأ وما تزال صدى المظاهرات تهتف ليسقط د تصريح هور . . ليسقط هور ابن الثور ، وما يزال الناس يترحمون على شهداء الآداب والزراعة ودار العلوم ، لابد من التوضيحية فالهم هو اللغة الوحيدة التى يفهمها الانجليز ، وفى منتصف الرواية يصبح حسن فى وجه حسين د لنى أدرك الآن لماذا تفتح الحكومة المدارس . إنما تفعل كى تبغض لكم اللحوم قتا كلها دون منافس ، وإذا استنكرت الأم دماء السياسة والمظاهرات صرخ حسين : إن الأوطان تحيا بموت الأبطال . ولم يأل جهداً فى تبرير الاستشهاد بما حدث حينذاك من جمع الشمل فى جبهة وطنية شرعت فى المفاوضات وانتهت إلى اتفاق أدى بدوره إلى ما يشبه الارتياح . لذلك استطرد حسين قائلاً :

د - لقد عشت يا أماء نصف قرن فى ظل الاحتلال فلندع الله أن يمد لنا فى همرك نصف قرن آخر فى كنف الاستقلال . .

والمناخ الاجتماعى لا ينفصل عن المناخ السياسى فى المشاركة بنصيب ما فى صنع المأساة . لذلك يختار الفنان أسرة أحمد بك بمرى كنموذج للطبقة الأعلى فى اصطدامها مع الطبقة الأدنى (ويبدو أن هذا أسلوبه فى التعبير عن الصراع الطبقي كما لاحظنا فى القاهرة الجديدة بين محبوب وقريبه الثرى وابنته الارستقراطية) . حسين يزوو أحمد بك برقعة أخيه ليبحث له عن عمل (تماماً كما حدث لمحبوب) فيصطدم تكوينه الذاتى بتلك الطبقة العالمية وجها لوجه فتتسم عليه مجموعة من علامات الاستفهام : هل يشير موت رجل كأحمد بك حزناً فى نفوس ورثته؟ لماذا لم يكن أبونا غنياً؟ لماذا لا ثور ونقتل ونسرق؟ ويحبب نفسه بأسمى : د أيقنت الآن لحسب ، وبعد أن تلست عبير الحياة الحقة فى هذه الفيلا ، أنه من الظلم أن نعد أنفسنا بين الأحياء . .

المناخ السياسى والاجتماعى حركة مستمرة الغليان لا تعرف السكون . تُشتمد الحركة تخطيط مسارها من طبيعة اللقاء بينها وبين البشر ، فالصورة لا تكتمل إلا بالفعل ورد الفعل معاً . كيف استجابت الشخصيات لهذا المناخ ؟ وماذا أكسبها من صفات جديدة ؟ وكيف تفاعلت مع غيرها ؟ حسن — الضائع الأبدى — كان يردد فيما سبق : مثلى لا يضيع فى الحياة ! أية سخرية من الفنان أن تنطق هذه الشخصية بما يتناقض تماماً مع واقعها . لقد اعترف حسن بعدئذ — بينه وبين نفسه — أن الحصول على لقمة العيش أمر من العلقم . ومع هذا لا يتردد فى أن يعطى أخاه حسين — فور حصوله على البكالوريا — أساور عشيقته ليقتضى شهره الأول فى التوظيف بمدينة طنطا . حسن نفسه لا يتردد فى أن يعطى حسين كل ما يملك لتسديد أقساط الكلية الحربية ! أما حسين فكان أشبه الأبناء بأخلاق أمه فى صبرها وعقلها وإخلاصها ، لئلا يسمعها الآن يقول :

« - إنا نأكل بعضنا بعضاً ، ينبغى أن نسر بتهريج حسن وعشه ما دام يحيننا كل شهر بفخذ خروف . وينبغى أن نسر بأختنا الخياطة ما دامت تعد لنا لقمتنا الجافة (ما أشبه دورها بإحسان فى القاهرة الجديدة) . وهذا الشاب المتذمر ينبغى أن يسر باقتطاعه عن التعليم ما دام سيتم تعليمه هو . يأكل بعضنا البعض . أى وحشية . أى حياة ! لعل لا أجد إلا عزاء واحداً وهو أن قوة أكبر منا جميعاً تطحننا طحناً وتلتهمنا التهاماً ، وأنا نصمد ونقاتل ، . نفيسة كانت تقول : لا أحد يموت جوعاً . وقد أثبتت صدق هذا القول وهى تبيع جسد هامقاً بل قروش من ناحية ، ولذتها الخاضعة من ناحية أخرى فأصبحت « تمثل بنفسها أظفَع تمثيل ، أو كما يقول الفنان : قضى عليها الفنان أن تقضى على نفسها . حسين قال بسخط : إن من يستسلم للأقدار يشجعها على التماذى فى طغيانها . ولا يصل به السخط إلا إلى نهاية الطريق المسدود .

إن جميع هذه التفاعلات بين مختلف الشخصيات والمناخ السياسى والاجتماعى تشكل موقف كل منها إزاء القدر . أى أن هذا المناخ — بالتحديد — هو القدر عند هذه الشخصيات . وجميعهم بلا استثناء يمزجون المغامرة بالاستسلام على درجته متفاوتة . ويبدو أن اختيار الفنان لشخصية حسين كان عاملاً هاملاً فى

تجسيد مشاعر الأسرة في رابطة قوية هي الأم فهو أقرب الأبناء إليها من ناحية القلب والفعل . والكاتب يستخدم طبيعته في التضحية ليهنس لنا بأولى نتائج التفاعل بين القدر والأسرة : « يا للعجب . إن مصر تأكل بنيتها بلا رحمة . ومع هذا يقال أننا شعب راض . هذا لعمرى منتهى البؤس . أجل غاية البؤس أن تكون بائساً وراضياً . هو الموت نفسه . لولا الفقر لوصلت تلمحي هل في ذلك شك ؟ الجاه والحظ والمهن المحترمة في بلدنا هذا وراثية . لست خاقداً ولكني حزين . حزين على نفسي وعلى الملايين . لست فرداً ولكني أمة مظلومة ، إنه يتجاوز أسوار المضطهد في خان الخليل إلى مدى أكثر حقاً ومساوية فالاضطهاد لا يستحيل مع تكوينه الخاص إلى عقدة الاستشهاد . بل يغرس آلامه في أحزان الآخرين ، وينظر إلى القند بعين المجموع : « كلا ، لست خاقداً ولا يائساً أيضاً ، وإذا كانت فرصة التعليم العالي قد أفلتت من يدي ، فلن تفلت من يد حسنين ، وربما وجدت نفيسة الزوج المناسب . سوف ترد الروح إلى أسرتنا فنذكر أيامنا السود بالفخار ، . . . حسين — هذه الكلمات — يقف على الحافة الحادة بين المضطهد والمتسلى ، يتجاوز الانعكاس الفردي للبأساء فيصبح الأخ الأصغر متقدماً لا غريماً . ولا يكون ثمة حقد وعقوبة شهيدة ، بل تطلع متفائل إلى المستقبل ومشاركة اختيارية في صنعه . وهي مشاركة تلعب أساساً من تكوينه الذاتي الذي تمور به التضحية بعقدة الكرامة بالوطنية . إنه كفرد من أفراد هذه الأسرة يعاني وبلاات عقدة الكرامة ، فقد ذهب إليه والدته ذات يوم في طفنتها ، وحين عاد معها إلى المحطة ليقطع لها التذكرة مودعاً ، صر عليه أن يراها مزيونة في العربة الفقيرة وسط البؤس والبائسين وعاد إلى البيت كثير الهم والفكر ، وإذا سئل : هل سمعت عن شخص واحد بمصر مات جوعاً ؟ أجاب : أصل شعبنا اعتاد الجوع هو — إذن — أحد البائسين الذين يحسون بؤسهم حتى النخاع ، ومع ذلك تغمره عقدة الكرامة في قلبه حين يرى أمه وسط البائسين ! هو يستقبل نباح أخيه بفرح سرعان ما يتحول إلى حزن كلما تذكر أن دخوله الحرية يحول بينه وبين الزواج ، مجرد الزواج . كان في تلك اللحظة عدواً لنفسه وللشعر جميعاً ، « ما قيمة هذا كله ؟ الموت أرغم من الأمل ، . . . سيحزن طويلاً ما دام الضمير لا يخضع للمثل ، . . . وهكذا يتأرجح حسين في دوامة لا تهدأ ، بين أحاسيس المضطهد

ومشاعر المتسمى ، لهذا كان دوره فوق هذه الخافة الحادة كصهام الأمن في البناء التراجيدي للحنة الاجتماعية ذلك ، أن شعوره بالواجب يفوق مشاعره الأخرى ، ومن خلال أزمة حسين سوف نزقب معالم الطريق المسدود في حياة حسنين ، بل في حياة الأسرة كلها ، فهو المحك لتطور عقدة الكرامة عند بقية الشخصيات في موازاة تطور الأحداث .

تتعرف على معالم الطريق المسدود منذ حصول حسنين على البكالوريا ورفضه الالتحاق بأى معهد بالجنان حتى لا يغيره الناس فيما بعد ، وتستهو به الكلية الحربية حتى يقال فيما بعد أيضاً أن نفيسة أخت الضابط وأن أمه هي أم حضرة الضابط . ويحرص الفنان على كشف طبيعة تكوينه الثورى المنحرف فيلتقط من أعماق هذه الكلمات دلى أكره الفقر وسيرته ، ولا أحب أن أخفض رأسى بين أناس عرفوا الرؤس ، إن كراميته للفقر تمثل الجانب الثورى ، أما أن يكون الدافع لذلك هو الرغبة في أن ترتفع رأسه بين — أى في صف واحد — بقية الرؤوس المرفوعة (أى أبناء الطبقات العليا) فإن ذلك يمثل جانب الانحراف الذى يؤدى به فيما بعد إلى نهاية الطريق المسدود . لقد سبق لنا أن تعرفنا على التكوين الاجتماعى لحسين الذى شارك في حفر هذا الطريق — وهو أزمة نفيسة وأزمة حسن — وما هو ذا يطالعنا تكوينه الذاتى (الطموح وازدواج الشخصية) في صراعه الجبار مع القدر ، مع القوى الخارجية المستقلة عن إرادته . الصراع الذى يمكن التنبؤ بنهايته التراجيدية ، لفقدانه عنصر المعرفة أو الوعى بالقوانين الضابطة لحركة القوى الخارجية .

إن هذا الصراع مقضى عليه بالهزيمة منذ البداية . فالانحراف الجذرى في تكوين شخصية حسين يعطى الغلبة في النهاية للطرف الآخر في الصراع ، ذلك أن ثورته تتوقف عند حدود الإحساس العميق بالبؤس والرغبة العميقة في تغييره ، ولكن في حدود القانون ، و القيم ، أى في حدود النظام القائم . ولهذا السبب يسلك في محاولة التغيير أكثر النبل تدعياً للنظام ورفضاً لرأسه بين بقية الرؤوس المرفوعة فيطلب مصاهرة أحمد بك يسرى ويهجر عطفة نصر الله وإبنة فريد أفندى إلى حى مصر الجديدة ويطلب إلى شقيقته الاستقرار في البيت وترك الخياطة ويقلقه أشد

القلق أن شقة حسن تناصب د القانون ، العدا . إنه حريص أيما حرص على القانون السائد والقيم السائدة على أن يرتفع هو بأسرته إلى مصاف الطبقة التي لها المصلحة الأولى في ذلك القانون وتلك القيم . ثورته إذن تتحرف لتسمى تطلعا طبقياً وتسلفاً ووصولية ومحاولة ساذجة للصعود إلى أعلى . ثورته عيباء تعاني بقسوة من أزمة الوعي ، من مأساة المعرفة (وذرورة المأساة أنه يجهلها) فيعتقد أن محاربة الفقر - في المستوى الفردي - هي تجاوزه إلى أعلى ، أما في المستوى الاجتماعي ، فهو لا يدري شيئاً على الإطلاق ، إنها (نقطة) لم تختار على ذهنه قط .. وهكذا يصور الفنان أدق الشعيرات النفسية الصانعة للكيان الايديولوجي في شخصية حسين ، فالكفاح الفردي الضيق - كما يقول عباس صالح - هو راية الثورة عند هذه الفئة . وأضيف أنها الفئة التي تميزت من البداية بفقدان الاتجاه وتحولت إلى طريق مسدود .

حسين يدرك تماماً أنه قصد يترك حسن في درب طياب - حيث الشقة التي تناصب القانون العدا - في سبيل الحياة ، ويدرك أيضاً أن أخاه يتخذ من البطولة سيلاً للحياة ، فما أقطع ما تسمينا الحياة من سخف . هذا هو الإحساس الثوري الخالص ، ولكنه إحساس ذاهل عما في هذه الحياة من عالم معتد لقد أتى إلى هذا البيت والمحرم ، ليد يده إلى د محرم ، كما يصف حين ، فينسى كل شيء إلا أن هذا الشقيق يحيا مع عاهرة ويقترح عليه أن يتركها ويتزوج من الوسطاء الجدير بهم . وهنا تبرز أولى مظاهر التناقض بين الضائع الأبدى والسائر في الطريق المسدود . يحببه حسن ، وإنما أفضل من سيدات كثيرات ، تحبني وتخلص لي ولا تضن على مال ، فإذا غمز حسين أخاه بأن الجيران يدعونه بالروسى اضحك حسن وقال انه يكتب من عرق أو دم جبينه وذمته أناس يكسبون دوزان يفرق لهم جبينه . وعندما يفصح حسين - أخيراً جداً - عن السبب الحقيقي للرباوة المفاجئة (الضغط الأول من مصروفات الحرية) يذكر حسن كيف كان يند فيها مضى الخائب الفاشل وهم يرونه الآن منقذاً لهم من المصائب ومخلصاً في الوقت المناسب . ولعلها - كما سبق أن قلت - مغرية مريرة من الفنان حيث يحمل من حسن - بالذات - صائماً ومنقذاً في وقت واحد ، فإذا طلب حسين عشرين جنيهاً فطلق هذا الضائع وإن جئنا كله لا يسارى هذا المبلغ ، علهذا طبيعة المناجح السياسي الذي كفا

نعيش فيه (دائماً) ، يلتقط نجيب محفوظ ما يمس قضية الحرية مسأ مباشراً في القالب الفني البعيد نهائياً عن المباشرة أو التقرير). لقاء حسنين بحسن هو بداية الصراع بين التكوين الذاتي الاصيل والطموح، والتكوين الثوري والمحافظ، على القوانين والقيم السائدة، والتكوين الاجتماعي التمس «حسن»، لذلك بدا يترنخ كأنما ضربة هائلة قد هوت على رأسه فأفقدته وعيه، وكلما جد في السير امتلاً شعوره بفداحة الخطب، فقد انحنى للواقع السيئ مرتين: الأولى وهو يأخذ من أخيه ما طلب «فأما الحرية وإما الموت»، والثانية وهو يقرر، أنه سيعود إليه راضياً مرة أخرى — ليأخذ الباقي شاكرًا ممتنًا ولو علم أنه ذاهب إلى السويس ليسرقها ما وسمه إلا أن يدعو له بالتوفيق» .

ولذا كان حسن وفنيسه، يمثلان الوجه الاجتماعي في أزمة حسنين، فإن الأزمة العاطفية تؤدي دوراً لا يقل شأناً عنهما في هذا الصدد. إن الوجه العاطفي لأزمة حسنين ليس إلا قناعاً لمعنى الصراع الطبقي كما تصوره. فهو إذا كان قد أحب بيته وهو بعد تلميذ في الثانوي، فإنه الآن وقد جاء إلى أحمد يسرى ليتوسط له في دخول المدرسة لا يرى بأساً من الصمود درجة في السلم العاطفي فأبنته الرجل تفرش له الأحلام إلى ما لا نهاية وما أجل أن أملاك هذه الفيلة وأنام فوق هذه الفتاة. ليست شهوة حسب ولكنها قوة وعزة. فتأ، مجد تتجدد من ثيابها وترقد بين يدي في تسليم مسيلة الجفون وكان كل عنصر من جسدنا الساخن يهتف في قائل سيدي هذه هي الحياة. إذا ركبنا ركبت طبقة بأسرها... إنه ليس حلاً بل بجوهر مأساة حسنين في طريقه المسدود. لقد أصبحت نورتته هي «مصالحة» الطبقات العليا وتضخم (ازدواج) الشخصية... فسكان الكذب شعاره في التوفيق على تلاميذ المدرسة كان شعاره مع أحمد يسرى وطالبة الكلية الحربية على السواء كما أصبح المظهر الذي تضمنيه البذلة العسكرية هو كل ما يأمله في اكتساب الاحترام وتحيازة عقدة الكرامة (كانت المقدمة في الواقع تتضمن في موازاة ازدواج الشخصية). لهذا لم يجرؤ على صدمة ثنائه إلى الدنيا أو الطريق العام حتى لا يراها في ملاذه، وبات ينجس منها وهو لا يندى... أما كريمة أحمد بك يسرى فقد تم تلك الميعة ومزاً حياً للمالم الرابع الذي يتوق إليه بمنون ولم تكن فتاة بقدر ما كانت بطيخة وحياة... أيمكن نحو الماضي من الوجود؟ هذا هو السؤال الذي

يطرحه السائر في الطريق المسدود على المجهول ، على القدر . وهو يجسّد بأس
الزمن مرادف القدر فينطق بلسانه الانبياء : قد تسوى هذه الأمور — حسن
ونفيسة وبهية وعظفة نصراته — مع الزمن . ولكن بعد أن تكون قضت على .
ويدير الفنان حواراً بالغ الأهمية عند منعطف الطريق المسدود بين الفتي وأمه :
يذكر لها حسن وسمته كضابط وقبر والده المكشوف ، ويحس في النهاية أنه
وحيد في معركة الحياة أو الموت . : إنه حقاً وحيد بين ضياع حسن الأبدى ،
وضياع نفيسة اللانهاي : لم تعد النقود ، هي الدافع الحقيقي وراء الانحدار الخفيف
والياس المرعب . إن الرغبة القاسية في الاستسلام تقودها غريزة أدمت الاشتعال
هي الدافع الأساسي الآن لما هي فيه من ذل الجسد . لم يعد ثمة أمل على الإطلاق .
اليأس يسوقها إلى هاوية غير متناهية القرار .

وحان الوقت للفنان أن يستجمع الصراع في بوتقة واحدة : لقد تخرج حسنين
وأصبح ضابطاً . وإذن فلا بأس من اللقاء الحاسم بين تكوينه الذاتي الأصيل من
طموح وتوئب وازدواج شخصية وبين تكوينه الاجتماعي من ضياع حسن إلى
مأساة نفيسة وبين المناخ السياسي الاجتماعي من أسرة فريد أفندي على أحد بك
يسرى وكرمه . لقد أصبح ضابطاً فكانت البدلة الزاهية بمثابة السلاح الأول
في المعركة أو هي القنطرة بين الماضي والمستقبل التي يتجاوز بواسطتها عقدة الكرامة
ويحقق الثورة . فما هو شكل الصراع الذي اختاره الفنان ليصوغ ذروة المأساة
أو نهاية الطريق المسدود ؟

كان يرى في حسن مشكلة الأسرة رقم واحد ، فتوجه إلى البيت المحرم نثال
على ذاكرته في كتابة زيارته له منذ عام . وعندما فاجأ أخاه أيقن في نفسه داتسي
حسن ، فحاول أن يدخل في الموضوع من الباب الخلفي ، من زاوية الوسط الشرير ،
فاغتاط حسن من هذا الالتواء وسدد إليه الضربة الأولى ، وما وجه الغرابة في أن
أكون شريراً ، وما لبث أن ناوله الثانية وحسبتك جئت تطلب تقوداً ، ثم عاجله
بالثالثة — القاضية — إنك يا حضرة الضابط تريد أن تظلمني على نفسك أولاً لأعلى
أنا . . . الضائع الأبدى يمتلك عيناً حادة لا تخيب ، لقد عرّكت الحياة نفسه وجسده
فتمزقت الأردية والأفضة الكثيرة التي تعلم ارتدائها بين صومعات القيم (ويبقى

بعد ذلك فرق هائل بين الضائع واللا مئتمنى الذى يرفض القيم فى ظل الحرية ، فيكتسب رخصته صفة العلانية) ... غير أن حسين لا يستسلم أمام هذه الضربات ، فهو يعلم أن المسألة ليست لهواً وعبثاً وهى حياة أو موت ، ولن يستطيع السير فى حياته قدماً ووراءه هذا البيت ، .. العلاقة بينهما تعيد إلى الذاكرة مسرحية برنارد شو «محنة مسز وارين» مع اختلاف شامل فى التفاصيل . فالفقر هو الذى دفع الأم إلى احتراف الدعارة كى تهيئ لابنتها فرصة دخول الجامعة . ولكن حسين — محور بداية ونهاية — يتميز عن الفتاة الانجليزية بذلك الطموح الملهب الذى لا يهدأ لدفن الماضى . حسن يكشف النقاب نهائياً عن أعماق حسين فى كلمات قصيرة : ولماذا لم توجه إلى هذه النصيحة من قبل ؟ . . . منذ عام مثلاً ؟ . . . كنت قبل عام فى حاجة جنونية إلى النقود فلم تهتم بالنصح والإرشاد أما الآن وقد أصبحت ضابطاً يملك إلا الدفاع عن هذه النجمة اللامعة . . حسين يستمع إلى الكلمات بوعى غائب . هو يتصور الدائرة التى لا فكاك منها — أمام المجتمع — التى تضمه ، هو الضابط ، مع أخيه البلطجى بائع المخدرات مرة واحدة . هذا التصور ينسبه لكلمات حسن ويدفع به إلى تحديد مفهوم (الشرف) كما يراه :

« — ليس أحب إلى من أن تبدأ حياة جديدة شريفة .

ففضحك حسن عالياً ثم قال بسخرية :

« — بفضل حياتى غير الشريفة أمكننى أن أدفع عن أسرتنا . غائلة الجوع ، وأن أزدود أخاك حسين بما كان فى حاجة إليه كى يباشر عمله الحكومى ، وأن أهيم لك قسط المصروفات الذى جعلك ضابطاً والحمد لله . ثم ما هى الحياة غير الشريفة ؟ ليس ثمة إلا حياة خشب « وكلنا نسعى للرزق (أليس غريباً أن تكون نفس الكلمات التى صارج بها حسين نفسه وهو فى طريقه إلى أخيه فى الزيارة الأولى) ؟

وأخذ حسن — بدوره — يحدد مفهومه للشرف صارخاً فى وجه أخيه :

« — حياة شريفة ، حياة شريفة ! لا تعد هذه العبارة على مسمعى فقد أسقمتى ميكائيل بقروش معدوداتك فى اليوم ، أهذه هى الحياة الشريفة ؟ ! « السجن أحب إلى منها ! ولو أننى استمسكت بها طوال حياتى لما حلقت كيتفك بهذه النجبة :

أنحسب أن حياتي وحدها غير الشريفة . . . يا لك من ضابط وام . . . حياتك أنت أيضاً غير شريفة ، فهذه من تلك ، ولقد جعلت منك ضابطاً بنقود محرمة مصدرها تجارة المخدرات وأموال هذه المرأة (مشيراً إلى الصورة) ، فأنت مدین بذلك لهذه المومس والمخدرات ، ومن العدل إذا كنت ترغب حقاً في أن أقطع عن حياتي الملوثة أن تهجر أنت أيضاً حياتك الملوثة ، فأخلع البدلة ولنبدأ حياة شريفة معاً ١١ ،

وهكذا بلغ التناقض ذروته بين حسن وحسين حول مفهوم الشرف (الذي يستند في حقيقة الأمر على قاعدة واحدة هي الازمة الاقتصادية والضياح الاجتماعي) ، ويلاحظ أن الفنان يركز على صراوة الصراع بين حسن وحسين بالرغم من أن نفيسة - الشبق الآخر في تكوينه الاجتماعي النفس - كانت تتدهور - بسرعة مخيفة وهو يوسى بذلك إلى أن حسين كان مرتاحاً إلى « استقرار » نفيسة وتوقفها عن الحياطة . وبالتالي فقد تصور أن أزمته انتهت فأغلق إحدى عينيه عنها وخصص العين الباقية كلها في توقع « الكارثة » من حسن ، والفنان يصور حسين على هذا النحو (التركيز على حسن وأغفال نفيسة) ليحدد فيما بعد معنى القدر من زاوية عقدة الكرامة ومفهوم الشرف الذي سبق أن حدده خلال الصراع بين حسن وحسين ، فقد كان هذا الأخير يظن أن شرفه ، وشرف الأسرة كلها معلق بمستقبل حسن . ويبدو أن الكاتب رأياً آخر .

من تناقضات التكوين الذاتي والتكوين الاجتماعي القاصر على حسن ، ينتقل بنا الفنان إلى الصراع بين التكوين الذاتي ثانية والإطار العاطفي لمعنى الفوارق الطبقي عند حسين . فقد تبين له أن بنية لم تعد الزوجة الأمل في هذه الدنيا . وقال لنفسه « فتاة طيبة ولكنها ليست أهلاً لأن تكون زوجاً ضابط مثلي ، وقرر ألا تكون هذه المرأة - أم بهيمة - حماة ، ولا أبوها حماه ، ولا الفتاة زوجة ، كل أولئك هم عطفة نصر الله بلا زيادة » ، وانتقل إلى مصر الجديدة يرفع شعار الطريق المسدود : الحرية والمجد ، فسخ الخطية قاتلاً ، إن مضى يقرر بيدي لا بيد أخرى ، وهذه هي الحرية ، وراح يخطب كلمة أحمد بك يسرى ، وهذا هو المجيد : إن التناقض مع أسرة فريد أفندي هو من صميم تناقضات

البرجوازية الصغيرة فيها يبنها، لذلك يكون حسين هو الحل المفوضي عند هذه الفتنة الاجتماعية لمثل هذه المشكلة، فلا تتحول الأزمة إلى مأساة. كان حسين يحب الفتاة، وهو على استعداد للزواج منها، وأبواها لا يرفضان الطلب، ويلتصق الأمر ويستريح خير حسنين. أما التناقض مع أسرة أحد بك يسرى فله شأن آخر. لقد زارهم نور تخرجه ورأى البنت الاستقراطية فهمس: ليس ركوب هذه الفتاة بعمل جلوس ولكن غزو كامل وفتح مظفر، وكانت الأكاذيب تنبعث في نفسه أحياناً بوحي البديهة. وعندما أخذ أهبه للزيارة الخطيرة أحس أنه يقتحم لحظة رهيبة من حياته (فالأمر لا يتعلق بفتاة يحبها وإنما بطائفة يجتهد في التسليق إليها)، كانت اللحظة رهيبة حقاً تتمدد في غاطره أظفح التأملات السوداء حول مجيء البوليس إلى منزله — منذ أيام — بحثاً عن حسن! صبح ما توقعه وهامى الظامة الكبرى تقع مع أنظار الجيران المتلصقة: ماذا حدث؟ صرخ يوماً بلا وعي: اتبيننا! أحس برغبة جارفة في أن يقتل نفسه وما دامت لم أجد من أقتله، (هذه الحساسية الطاغية تهديد للأحداث القادمة). كانت نفيسة تبكي بكاء هستيريا تغالب به غمراً لا يغلب فقد تصورت أنها هي التي يطاردونها لغير ما سبب ظاهر. كان هذا الحادث دافعاً أساسياً لأن يودع عطفة نصر الله إلى غير رجعة. وأن يذهب لتوه إلى فيلاد المجد، حيث يأمل أن تنتهى متاعبه في مصر الجديدة — مع كرمه أحمد بك يسرى — إلى الأبد. ولم تقرأ عينه القصيرة النظر ما يشير إلى الرقص على وجوه أفراد الأسرة الراقية، بل سمع النبأ من أحد زملائه المتصلين بهم اتصالاً وثيقاً. وأحس بانتهار في كرامته ورجولته، كان يشعر دائماً بأن مطرقة ثقيلة من ماضيه معلقة فوق رأسه تهدده في كل حين، وهامى قد أهوت على يافوخة ونثره هشياً. قال له الزميل أنهم تمحدثوا كثيراً عن «أخ لك»، و«أخت تعمل»، ومعنى ذلك أنه — ببساطة — لن يتزوج الطبقة الطبقة العليا. هنا وجه الشبه بين الضائع — محبوب عبد الدايم — والسائر في الطريق المسدود — حسنين — جيال الفئات العليا من المجتمع وهنا أيضاً فرق عظيم بين أزمة المنتهى — كمال عبد الجواد — ومأساة الطريق المسدود في الإطار العاطفي، هو الفرق بين التطلع العقلي (الرومانسي) والتطلع الطبقي الصرف. لهذا تشابهت أمنية محبوب مع أمل حسنين وآه لو كان في وسع الإنسان أن يخلق

حياته من جديد ، فيولد في أسرة جديدة وينشئ ماضياً جديداً ، وقد صدق صدره من الأعماق إحساس بالخزي أذا به ذوباناً . وتساءل في نفسه لماذا يبدو المتشائم الوحيد في هذه الأسرة ؟ أليس الدور الذي يلعبه الشيطان في هذه الدنيا أخطر من أدوار الملائكة مجتمعين ؟ ثم سطت على أعماقه نذر شرم مستطير لا يدرى كنهه إلا وحسن يحمل جريحاً في حالة إغماء تام ١١ الفنان ما يزال يركز الأنواء على حسن ، وما يزال يغمض إحدى عيني حسنين . فما أن طرق أحد رجال الشرطة باب المنزل حتى كان القدر يقول شيئاً آخر . حقاً هرب حسن من النافذة ، ولكن الأمر لم يكن يخصه قط ، كان القدر هذه المرة كامناً في أعماق تلك الفتاة الفقيرة الدمية التي دفعت عجلة انبهارها محاولتها ذات ليلة أن تتجاوز عقدة الكرامة مع ابن بقال .. فظلت العجلة تدور وتدور ، تسحق الفقر مرة والرغبة الدفينة مرات ، حتى انتهت بها إلى بيت للدعارة في السكاكيني ، ولم تكن هذه المرة من أجل الخبر ، وإنما لإشباع تلك الرغبة القاسية المعبدة التي تسميها الهوان في قطرات مريرة من اللذة والام . كان ضابط القسم يزف النبا إلى حسنين فأنصت إليه ، وهو لا يزال يحملك في وجهه تمتلئ عيناه بوجه تارة فلا يرى سواه ، ويغيب عنهما أخرى فيسمع الصوت ولا يرى شيئاً ، وثالثة لا يرى إلا شفتين تنطفيقان وتنفرجان فيشال من بينهما كلام هو الفرع والياس والغرابية ، وبين هذا وذاك ترمش عيناه في حركة عصبية فتلقظان منظرأ غريباً هنا وهناك ، بندقية مثبتة في جدار أو ضفا من البنادق أو بحبرة ، وربما أمثالاً أنفة برائحة دغان عجيبوس أو رائحة جلود غريبة ، ثم ينحل عليه وهو يتراجع فجأة إلى ذكرى بعيدة لاصلة لها بالخاطر فيلوح لذاكرته منظر عطيفة نصر الله وهو صبي يلعب حسين الليل .. ضبطت في بيت .. أي بيت ؟ إن أحداً فاقد العقل ولا شك ، ولكن من هو ؟ ينبغي أن أتتحقق من أتي غافل أولاً .. كان يتوقع الكارثة من حسن ، لحظات من نفيسة ، بل منهما معاً ، من مأساة الخبر ومأساة الجنس ، وبينهما تقع مأساته هو مأساة الثورة العينية التي تؤدي إلى طريق مسدود ، مأساة المعرفة التي دفع ثمنها غالياً فلم يعرف الطريق الحقيقي المفتوح إلى الثورة ، لم يره . فقط يحاول التسلق على كفتي الطبقة العليا ، حاول أن يعقد معها معاهدة صلح فكان طريقاً مسدوداً بكافة القوانين الموضوعية التي لم يعرف قط طريقه إلى الوعي بها والسيطرة عليها والثورة الحقيقية

بواسطتها . مأساة الطريق المسدود الذى سلكه حسنين هى مأساة المعرفة بحق ، مأساة تحتضنها من جهة مأساة الحبز مثله فى حدى ومأساة الجنس من الجهة الأخرى مثله فى نفيسة ، وهو ما كان يتوقع قدوم الكارثة من ناحية نفيسة ، لأن طبيعة تكوينه الذاتى من طموح وتوثب وازدواج شخصية سدت عليه كافة منافذ المعرفة فلم يدرك مطلقاً أن أزمة نفيسة لم تكن « الحياطة » ، بحسب بل كان تكوينها الذاتى الأصيل نفسه . قدرها من داخلها ، ودخلها أسهمت فى صنعه أيد كثيرة . عندما رآها ملقاة كجثة من العار ود فى تلك اللحظة لو يقتحم تجارب الكفر والقسوة والموت ، . وتساءل فى نفسه : ترى أين ينتهى الطريق ؟ ونهاية الطريق سبق له أن حددها فى تجربة سابقة أقل قسوة ، فقد قال بالحرف عندما طرقت البوليس بابه ذات يوم يسأل عن حسن : دعوى أقتل نفسى ما دميت لا أجد من أقتله ! ويومها لم يقتل نفسه ولم يقتل أحداً آخر . أما الآن فالوضع مختلف . إن الشرف الذى كان يناقش حسن بشأنه لم يعد مادة للنقاش ، بل أضحت مضمونا للكارثة . وعقدة الكرامة التى تزودج شخصيته فى محاولة تجاوزها بلغت من تضخمها حدّاً سدد فى وجهه الطريق تماماً .

أما نفيسة فلم يكن فى رأسها شيء . كانت تعلم أن ما وراها فى الحياة أفضح من الموت . أقتلت المذموم رأسها فأنحى على صدرها دكا ينحى رأس من سدت فى وجهه منافذ النجاة تحت جدار منهار . هانت عليها الحياة حقاً ، بالفعل لا بالقول ، هانت الهوان الذى يجعل من الموت نجاة لهذا وافقت على الفور أن تموت . لم تفاجأ باقتراح حسنين بأن تنهى نهائياً من الحياة . ورمقت الموت الذى قهقب الأرض إليه باستسلام كأنه التخدير وهذه هى النهاية الوحيدة . لا داعى للتفكير . إلى ميتة . إن حسنين فى نهاية الطريق المسدود ونفيسة تحت الجدار المنهار يلتقيان على حافة هاوية واحدة . إنه لقاء التكوين الثورى المنحرف بذروة الصراع الجبار مع القدر . كان يسوق نفيسة إلى الموت وكأنه يسوق هوان الفقر وذلل الكرامة وشهوة الطموح وتماصة التطلع إلى أعلى . . فما كاد النيل يتابع صرختها أمام الموت — آخر مظاهر الحياة — حتى كاث يفكر فى مصيره هو تفكيراً يندمج مع نهاية الطريق المسدود : الاتجار ! رأى الماضى عملاقاً ضخماً متجسداً فيه هو فتسال بياس : لماذا هذا كله ؟ لأنه سؤال نومي . به الفئان إلى أعرق أبعاد المأساة ،

لذا يجيب حسنين بلا وعى تقريباً : « في طبيعتنا خطأ جوهرى لا أدره .. »
وعندما تواجه عيناه جثة أخته على الشاطئ . ينطق وجهها الأزرق بالعدم والانهاى
يوجز الفنان مأساة العجز البشرى أمام قدره . مأساة الخطيئة والفداء والغفران ،
كما يوجز مأساة الحبز والجنس والمعرفة كجوهر للأساءة المصرية ، مأساة الحرية ،
فيمتص حسنين وعيناه عالقتان بلون العدم — وهنا بالتخديد انتحز حسنين
لا عندما ارتفق السور — وقضى على ، كنا جميعاً فريسة للشقاء فما كان لأحدنا
أن يعين الشقاء على أخيه . ماذا فعلت ؟ إنه اليأس الذى فعل ، ولكنى قضيت
عليها بالعقاب الصارم . أى حق اتخذت لنفسى ؟ أى الحق الذى لشراف أسرتنا ؟
إلى شر الأسرة جميعاً . حقيقة يعرفها الجميع ، إذا كانت الدنيا قبيحة فنفسى أقبح
ما فيها . ما وجدت فى نفسى يوماً إلا تمنيات الدمار لمن حولى فكيف أبحت لنفسى
أن أكون قاضياً وأنا على رأس المجرمين ! .. لقد قضى على ، هنا انتحز حسنين ،
وهنا تحز حسنين ! فلأول مرة يتعزى هكذا أمام نفسه ، ولكن بعد أن دفع
النم من مسيره الذى لا يتعرج إلى نهاية طريق مسدود فى وجه ثورته . لأن هذه
الثورة منذ البداية كانت عياء عن الطريق الصحيح للتغيير الاجتماعى . لهذا
كان الطريق المسدود هو قدر حسنين كما كان الطريق القصير قدر حميدة .. بمعنى
أنه كان مرسوماً بدقة فى أحماقه التى صارت بتكوينها المنحرف ، التكوين
الاجتماعى السيئ . والنظام الشامل الأكثر سوءاً فكانت البداية هى مأساة النهاية .

انتهى نجيب محفوظ من كتابة « بداية ونهاية » عام ١٩٤٣ وكان قد بدأها
قبل ذلك بعام واحد .. ومعنى ذلك أنه كان يمتلك مسافة موضوعية بينه وبين
أحداث الرواية تكفل له رؤية أكثر عمقاً . خاصة وأن الزمن الروائى الذى بنى
عليه القصة هو ثلاث سنوات كاملة منذ معاهدة ١٩٣٦ إلى ما قبل الحرب مباشرة .
وهى مرحلة لها دلالتها بالنسبة لتاريخ مصر الحديث ، إذ المتوقع أن تكون مرحلة
استراتيجية جديدة فى الكفاح ضد الاستعمار ، فأقبلت إرهابات الحرب مع
رواسب الأزمة الاقتصادية الشاملة للعالم الرأسمالى وجعلت منها مرحلة مليئة
بالمخاوف الوافدة . فإذا اختار الفنان البداية من إتفاقية التحالف مع الانجليز ،

والنهاية من الحافة السابقة على الحرب ... فإن ذلك يعنى أن مجموعة القضايا التي تناولها بالتعبير الفني هي قضايا المجتمع المصري ، المصيرى أحد وجوه المأساة المصرية . فبالرغم من أن ضائع القاهرة الجديد ومضطهد خان الخليل والطريق القصير في زقاق المدق والطريق المسدود في بداية ونهاية .. كلها تعبيرات مختلفة عن الشخصية المصرية إلا أنها في نفس الوقت تعبيرات اجتماعية لأنها تجسيد عفوي لمعظم الخصائص المصرية على الصعيد الاجتماعي . فهي تشكل رقعة النسيج الغالبة على تكوين البرجوازية الصغيرة المصرية منذ نشأتها ، والبرجوازية الصغيرة في بلادنا تمثل رقعة النسيج الغالبة على كيان المجتمع المصري .

والارتباط الملحمي بين القصاص الأربع ينبع من تصور الفنان لطبيعة المأساة . فالضائع والمضطهد كلاهما يمثل الحيط السائد على النسيج البشري في تلك الشريحة الاجتماعية ولحظتها التاريخية ويبتسها الحضارية ، وكلاهما يدرك أن مأساته هي القصاص الجديد الذي وضع فيه وشارك بنفسه في هذا الوضع . فهو يخاف أشد الخوف من السقوط إلى حضيض الطبقة العاملة ، ويعلم حق العلم أن صقته يرهقه الضيق في التطلع إلى أعلى . "إنا د معلق" في الهواء على السلم الطبق للمجتمع . فيه الجانب الثوري لارتباطه — رغماً عنه — بالكادحين ، وفيه الجانب الرجعي لرغبته الأيديولوجية في التسلق إلى المستغلين . وهو بين هؤلاء وأولئك يدرك بصورة تراجيدية حادة أنه في أزمة مصيرية باللغة العنف ، يحاول أن يتجاوزها عبر الطريق القصير فيهرب في بئر لافرار لها ، ويحاول ثانية عبر الطريق المسدود فيفاجأ بالنهاية الفاجعة . هذه خريطة فنية إذن أجاد الفنان تخطيطها في المستوى الاجتماعي ، غير أن التخطيط لا يكتمل إلا في مستوى آخر هو الفرد . أي أن ذلك يعوزه الانتقال من قضايا المجتمع المصري إلى قضايا الشخصية المصرية ، ليحصل في النهاية على مقومات المأساة في مصر من كافة الزوايا . والشخصية المصرية في رواية والسراب ، — التي كتبها فيما بين ١٩٤٣ و ١٩٤٤ هي تنمة طبيعية للحلقات السابقة من ملحمة السقوط والانهيار — لالكونها تمثل رؤية الفنان للمأساة من خلال الفرد بحسب ، بل لأن الضائع والمضطهد كلاهما في محاولة تتجاوز المأساة عبر الطريق القصير أو الطريق المسدود ، فوجىء بأن نهاية أى من الطريقتين هي السراب . لجاء الفنان والتمسك هذا المعنى الكلي وحاول تعمقه من خلال الجزئ — الفرد ، حسب منهجه

في التعبير الفني الذي يعتمد أساساً على التناقضات ، مهما تكافأت أو تعادلت . بل ربما كان التعادل التام والتسكافؤ الصارم بين التناقضات هو التجسيد الجوهري لمعنى المأساة الذي ينبثق من كون هذا المنطق الصارم يؤدي في النهاية إلى التناقض الحاد .

والحق أنه إذا كانت زقاق المدق قد رفعت أحداث وشخصيات القاهرة الجديدة وغان الخليل من المستوى الواقعي المباشر إلى المستوى الرمزي الشامل للإنسانية كلها — فأصبح محبوب رمزاً للضياع الإنساني في هذا الكون كما أصبح أحمد عاكف رمزاً لاضطهاد الإنسان عموماً في هذا العالم — وإذا كانت بداية ونهاية قد أحاطت بالمأساة كلها بذراعيها انطلاقاً من المستوى المفرط في المحلية والبشارة وانطلاقاً من نقطة زمنية سابقة على الحرب .. فإن السراب قادمة لتؤكد تلك المعاني الكلية المطلقة التجريد من خلال جزئيات الواقع النسبي . ويبدو أن نجيب محفوظ كان يكتشف دوماً أن لبسان البرجوازية الصغيرة هو النمط الإنساني الصالح لتمثيل مستويات المجتمع البشري متدرجاً من مقهى صغير بزقاق مجهول إلى العالم أجمع . فهو يرى أن مأساة البرجوازية الصغيرة المصرية تؤهلها لأن تمثل مأساة مصر بأكملها ، لا لأنها تشكل الغالبية العديدة من السكان ، بل لأنها بحكم نشأتها وتاريخها وتكوينها قد امتزجت في دمايتها أغلب العناصر المأساوية في حياة الشعب المصري . يتدرج نجيب محفوظ من تصنيف البرجوازية الصغيرة ممثلاً للمأساة المصرية إلى محاولة تصنيفها ممثلاً للمأساة البشرية . . . ذلك أن الضائع والمضطهد والطريق التصير والطريق المسدود والسراب هي العناصر الأساسية في عالم اليوم (وإذا كانت هذه العناصر قد تركزت في الحياة المصرية ، فلأن مأساة الحرية — في العجز والجنس والمعرفة — كانت قد تركزت في تاريخنا الحضاري الطويل تركيزاً شديداً) . من هنا ننظر إلى قصة السراب على أنها حلقة النهاية في ملحمة السقوط والانحيار ، تجسد المستوى الفردي الشديد الفردية للمأساة المصرية ، وتمثل الجانب الإنساني العام الشديد العمومية للمأساة البشرية في آن واحد معاً . ولما كانت هذه القصة تعتمد أساساً على عقدة أوديب فسوف اعتمد بدورى بصورة رئيسية على كتاب « أوديب : الأسطورة والعقدة » — للعالم الأمريكي باثريك ملامي — في محاولة اكتشاف العناصر الأوديبية في السراب .

كتب الفنان هذه القصة بضمير المتكلم ، وكانت المرة الأولى في تاريخه الفني أن يتتبع إحدى الشخصيات من الداخل بهذه العدسة الميسكروسكوبية : عدسة الذات حين تخول إلى نفسها في حالة عراء كامل من كاه الأغطية الاجتماعية المرهقة للصدق . نلتقي به كامل رؤية لاط ، اذن في تلك اللحظة الغدة من تاريخ الفرد ، تتجول معه في رحلة اكتشاف عميقة الأغوار ، ليس معنا دليل سوى هذه الكلمات : كنت أحييا على خافة عالم الجنون ، وهكذا فقدت كل شيء ، ووجدت نفسي في خلاء مظلم مخيف . كانت أمي وحياتي شيئا واحداً ، وقد ختمت حياة أمي في هذه الدنيا ، ولكنها لا تزال كائنة في أعماق حياتي ، مستمرة باستمرارها ، ولم أعرف أن لي أباً إلا بلسان أمي ، وحديثها المغمم مرارة وحزنا ، فتمت كراهيتي له على الأيام . يجب أن نصيف صفة ثانية إلى ضمير المتكلم ، هي « الماضي » . الماضي يخلق مسافة موضوعية بين الشخصية والحدث . هذا التناقض بين ذاتية التجربة وموضوعية الرؤية هو العمود الفقري للرواية ، هو السبب الرئيسي الذي تحول بالطبيعة الفنية للقصة من المنولوج الداخلي إلى الذكريات .

لن ننسى هذه النقطة ونحن نتابع المجرى الداخلي للشخصية الرئيسية فالماضي والذكريات ليسا أداة تعبيرية لحسب ، وإنما يشكلان عنصرا هاما من عناصر المأساة ولاني شديد الحنين إلى الماضي ، وقد بت في هذه الفترة الأخيرة أشد ما أكون حنيناً إليه ، ولعل ذلك مني ليس إلا توقفا صريحاً إلى الطفولة . واني لأدرك ما في هذا الحنين والتوق من خطورة هي سرداني الأسيف في الحياة .. ويحسن بنا أن نوقف عند هذا الحد لنستمع إلى فرويد ، وهو يقول إن الطفل : يعبر عن رضاه عندما يكون الأب غائبا أو مسافرا ، وكثيرا ما يعبر الصبي عن عواطفه بكلمات ووعود بأنه سوف يتزوج أمه وهو يعتبرها ملكا خاصاً له . وعندما يكون الحب الأم في هذا الدور المبكر شديدا ، يغار الولد من الأب ويعتبره منافساً له . إلا أن الأم في هذا الوقت ليست ذات أهمية كبرى من ناحية جنسية للولد ، ولكنها ما تزال الشخص الذي يحميه ويرعاه ويوفر الغذاء له وكذلك فهي مصدر سروره ، بالإضافة إلى أنه ليس بالامكان اجتياز جميع الأطوار الطبيعية والتغلب عليها حسب سنة النمو ، فقد يبق — على ما يبدو — جزء من كل حافز جنسي ، متوقفاً في طور مبكر من أطوار التطور ، وهذا التوقف يدعى التثبيت Fixation .

التوقف عند إحدى مراحل الطفولة ، هو الإطار العام الشامل لمأساة كامل
 رؤبة ... الطفولة التي قضاه في أحضان أمه على الفراش ، وفي الحمام ، وفي كل مكان
 حتى باتت إمكانية مفارقتها لها وهما من الأوهام ، وأصبح الخوف جوهرها أصيلاً
 في نفسه تدور حوله حياته كلها وإن الخوف كان أعمق في حياتي من هذه الأشياء التي
 يتمثل لي فيها ، لقد استطل ظله الكشيف حتى أظلم الماضي والحاضر والمستقبل ،
 واليقظة والنوم ، وأسلوب الحياة وفلسفتها ، والصحة والمرض ، والحب ،
 والكرهية ، فلم يترك شيئاً خالصاً ، . من الطبيعي بمدتد أن الخوف يتراكم شيئاً
 فشيئاً ليشر في النهاية العجز يأخذ العجز كافة الصور الفردية والاجتماعية
 متدرجاً من الانطواء عن صداقات الصبا ، إلى الانزواء في مظاهر الأنوثة كالصمت
 والحجل (بل وارتداء الثياب الأثوية وإطالة الشعر أحياناً) إلى العجز عن المشاركة
 في أي عمل إيجابي كالذهاب إلى المدرسة أو الاعتماد على النفس في أعمال صغيرة
 تافهة ، إلى العجز الجفسي في النهاية . والعجز الأكبر هو الإيماء التي يرمز إليها
 الفنان من أعماق هذا البناء التراكمي للسراب . العجز هو الموت ، والعالم هو
 السجن ، والوجود هو اللاحرية . هكذا يسأل كامل أمه .

د - سنموت جميعاً ١٤

فساءها السؤال ، وحاولت أن تلهيني عنه ، ولكنني وقفت عنده لا أترجح
 فقالت :

— بعد عمر طويل إن شاء الله ..

فرمقتها بإشفاق وسألتها مرة أخرى :

— وأنت يا أماء

فقلت لي وهي تداري ابتسامة :

— طبعاً سأموت يوماً ما

فوقع قولها من نفسي موقماً أليماً وهتفت بها :

— كلا ... كلا ... لن تموت أبداً ..

بهذه المقدمة التهديدية ينفذ بنا الفنان — مع كامل رؤبة لاط — إلى أدغال

العالم السراب . . وهو يشيخ « التجربة الإنسانية » محوراً فنياً لاصطدام هذه الشخصية بالعالم الخارجى . أى أن التفاعل والصراع بين كامل والمجتمع يتم من خلال مجموعة هامة من التجارب تنصهر بواسطتها مكونات أعماقه وتتكشف لنا محتويات رمزيته ، ويتبين أخيراً أن توقفه الداخلى (التشييت) عند إحدى مراحل تطوره ، وخوفه وعجزه ، هى العناصر الرئيسية فى بلورة جوهر « الحرية » ومعنى « الموت » إذا تلازما فى كيلان أزمة الفرد مع المجتمع من ناحية ، ومع الوجود من ناحية أخرى . والفنان يومئ لنا بأن السراب هو النتيجة النهائية لمأساة الحرية والموت معاً ، وليست عقدة أوديب إلا الهيكل الرمزي لهذه الخاتمة ، أو هذا المصعب الذى يجرى إليه الضائع والمضطهد ، كما يؤدى إليه الطريق القصير والطريق المسدود على السواء .

قبل أن ندخل إلى قلب العالم السراب مع تجارب كامل رؤبة لاط ، ينبغي أن نستعيد كلمات يوتج حول الشخصية . فالواقع أن يوتج يستخدم كلمة « شخص » للدلالة على الدور الذى يلعبه المرء فى الحياة . وهذه الصورة ليست حقيقية لأنها لا تمثل الإنسان كما هو فى جوهره . لذلك فهى غير فردية وغير مقتصرة على الشخص بالمعنى الصحيح بل هى بديل عن الفردية ، والشخص حسب تعريف يوتج هو فى الحقيقة شريحة Slice من النفس الجماعية . سوف يعيننا هذا التفسير فى التعرف على نوع الازدواجية فى شخصية السراب . إن تجربته الأولى مع الحياة كانت الطفولة المتروكة إلى الحرية . فقد انسل من الشقة هارياً ليلعب مع أترابه الصغار غير نبال بصوت أمه فى غمرة فرحته الشديدة وهو يأخذ مكانه فى حلقة اللعب . إلى أن نشب خلاف بينه وبين الصبية فأنزلوا عليه ضرباً ثم جاء البواب فقتله إلى أمه يكاد يكون فاقد الوعى . أما هى فقات له بعنف « إن الله يغير كل شيء إلا من يعاند أمه » . وأما هو فقد كان يحتزن فى أعماقه شيئاً آخر فقال « أآلمتى هزيمتى أمامها أضعاف ما آلمتى الضرب » . وحدثت التجربة الثانية فى ظروف مشابهة حين قدم اليهم ذات يوم خالته وأبنائها ، فألقى بنفسه فى أحضان اللعب بشراسة وهم ، وأخيراً حان يوم الوداع فقات له أمه ودطد إلى كما كمت لا تفارقنى ولا أفارقك ، ومنذ ذلك الوقت راح يقلدها إذا صليت ، ولعلها وجدت الفرصة مناسبة فضت تلقنى مبادئ الدين كما تعرفه . عرفت الدين مبتدئاً بالجملة والثبات ، فأنصافنى إلى معجم

لخاف في كلمات جديدة ، وأدت هذه الحال لأن يتأخر إلى سن السابعة دون أن يتعلم حرفاً أو يلتحق بمدرسة . وأقبلت اللحظة الحاسمة أو التجربة الثالثة التي اضطرب فيها جده لأن يدفعه إلى أبوابها . فوقف ينظر إلى التلاميذ في الفناء ، وبخوف وقنأ ، وطار خياله إلى البيت فتمثلت له أمه وجيدة وتساءل : ترى هل نسيته ؟ ثم قرر أن يكون ذلك اليوم الأول والآخر . ولم يكذب يصل إلى البيت حتى انفجر باكياً وهو يتعم بين ذراعي أمه . لن أبتعد عنك ما حييت . غير أن جده لم يوافق قط على هذا التذليل فعاد به إلى المدرسة لينخطئ مرة أخرى وهو ينادى المدرس قائلاً يا نينة بدلا من أن يناديه يا أفندي . ومنذ تلك اللحظة كانت حياته المدرسية شقاء كلها حتى أنه لم يعرف صديقا طوال عمره . ويوماً قرئت عليه في حصة الدين هذه الآية : « فإذا جاءت الصرخة ، يوم يفر المرء من أخيه وأمه وأبيه ، .. الخ » فزلزلته هذه الكلمات وكانت أول نذير لي عن مأساة الحياة ، وربما كانت هذه التجارب الثلاث بمثابة التحديد الفنى لعلاقة أوديب بالعالم ، وهى علاقة رمزية إلى حد ما . فيقول رانك أن فقدان البصر — عند أوديب — يمثل رجوعا إلى ظلمة رحم الأم ، واختفاؤه النهائي يعبر مرة أخرى عن نفس الرغبة المتجهة نحو العودة إلى داخل الأرض الأم . إن أوديب المصرى عند نجيب محفوظ لا يفقد البصر العيني ، ولكنه يفقد البصيرة الداخلية فيصاب بالعجز الكلى والشلل التام . إن تجربته الرابعة — وهى الأولى بصورة ما — كانت هروب شقيقته مع رجل تزوجها في مدينة أخرى وأنجب منها طفلة . فهو يسأل : لماذا هربت من أمى إلى رجل غريب ؟ ولا يجيبه أحد إجابة شافية . كان يعلم أن أباه — منذ طلق أمه — يعيش مع ابنه الأكبر وابنته الأخرى في دنيا من الذهول . في عالم يحكم الفلق بالراء والخر . . . ولكنه لم يدرك لماذا هربت أخته مع رجل غريب ولم تحضر اليهم عند جده وأمه . لقد عرف الجواب في تجربة قاسية مريرة لوئى حياته كلها بظلال قدرية صاومة : وجاء فى اللون من حيث لا أدرى ، فتلوعص الخادمة لإمالة اللثام عما حير خيالي وألمه . كانت تكبرنى بأعوام ، وكانت دميعة قبيصة . . . صارحتنى مرة بأنها تعلم أمورا خلية بأن تعرف . وانجذبت إليها على قبحها في اهتمام وسرور ، وواجهت التجربة بلاذة وسذاجة . . . ومن الطبيعى أن تضبطهما الأم بعدئذ فتطرده الخادمة حقاً من البيت ، على أنها لم تنجح مطلقاً في طردها من مكان أكثر خطورة :

من كيان كامل وأعماقه . من هذه اللحظة تصبح الخادمة الدميمة بديلاً لا شعورياً
للأم : البديل عن الحروف والعجز والطفولة المتوقفة عن النمو . فإذا سمع رجلاً ما تقدم
إلى جمده ليخطب أمه تصور ما حدث لشقيقته وما حدث بينه وبين الخادمة ، وارتدى
في أحضانها وهي ترفض الزوج الجديد « لن أفارقك ما حييت » . ومن ثم كان يوماً
تاريخياً حين اكتشف بنفسه الاستمناء الذاتي « قضيت وحدتي في لذة جنونية » .
إلا أن عشق الدامة والقذارة ظل سره — أوداه — الدفين ، وإذا طالعت وجهاً
ناضراً مشرقاً يقطر نوراً وبهاء ملكنى الاعجاب وبردت حيوانيقي — وإذا
صادفتي وجه دميم ذو صحة وعافية أثارني وتملكني ، واتخذته زادا لأحلام الوحدة
وعبثها ، كان الحلم هو البديل الأسطوري للواقع المغتال ، كان السراب منذ
البداية هو القدر الوحيد . كان يمكن في الفصل غائباً عما حوله ، وخياله يصنع
المعجزات ، يحارب ويقتل ويقهر . يمتطي متون الحياة ويعتلي الطائرات ويقنص
الحصون ويستأنر بالحسان وينكل بالتلاميذ تنكيلاً مروها ولم تقف أحلامه عند
حدود الأرض ، فارتفعت إلى ألوية السماء « وكان إيماني قديماً راسخاً يعمر قلبي
وروحى يجب الله وخوفه معا . وقد أديت الفرائض في سن مبكرة أخذاً عن أمي
ومحاكاة لها . ولما أجدت لي لذتي الخفية شعوراً بالذنب لم يكن لي به عهد قوى
شعوري الديني ، ولفحت إيماني لطفة حارة إلى الله ورحمته فما ختمت صلاتي مرة
حتى بسطت يدي مستغفراً . بيد أن أشواق لم تقف عند حد ، واقلبت طلعة لمعرفة
الله وتمنيت من صميم فؤادي لو كان أتاح لعبيده رؤيته وشهود جلاله الذي يحيط
بكل شيء ويوجد في كل مكان . وسألت أمي يوماً :

— أين يوجد الله ؟

فأجابني بدهشة :

— إنه تعالى في كل مكان ..

فرتوت إليها بطرف حائر ، ونساء لي في خوف :

— وفي هذه الحجرة ؟

فقلت بلهجة ثم عن الاستنكار :

— طبعاً استغفروا على سؤالك هذا .

وأستغفرته من أعماق قلبي ، ونظرت فيما حولي بحيرة وخوف . . . وشق
 عل النزاع المتواصل فانتهي بي إلى التفكير الجدي في الانتحار . . . وجدتي لأول
 مرة ألقى على الحياة نظرة عامة شاملة متأثراً خيط الحياة من البداية إلى النهاية ،
 حتى لم أعد أرى منها إلا البداية والنهاية متعامياً عما بين هذا وذاك. ميلاد وموت
 هذه هي الحياة . . . وقد فات الميلاد فلم يبق إلا الموت سأموت وينتهي كل شيء
 كأن لم يكن ، فقيم تحمل هذا العناء ١٢.

هذا النص يدلل بنمير عناء على رمزية جميع الأحداث : فالتوقف أو
 (التثنيث) عند الطفولة ، فالخوف ، فالعجز ، فالاعتناق بعيشة الوجود ، تتخذ
 من مركب أوديب نقطة انطلاق لها إلى تجسيد العالم — السراب ، في شخصية تراجيدية
 محددة الأبعاد . ويقول رانك أن المأساة الروائية حين ترمز إلى الأم وعقوبات
 البطل الأسطوري بسبب لائمة المحزن ، تم في صورة مختلفة للرغبة الأصلية المكبوتة .
 وفي فن المأساة حيث يتخذ السكان البشري الحى نفسه كهدف له ، تعيش الصفة
 البدائية الخفية للرغبة الأصلية . المكبوتة كإثم محزن في شكل مخفف ، ويستطيع
 كل فرد بشري متفرج أن يعيد تمثيل هذا الإثم عن طريق العودة إلى اختياره
 بصورة مستمرة . ويستطرد رانك : لقد تنجست الثقافة المصرية بغاية ثلاثة عوامل
 يمكن إدراجها إلى المحاولة الأولى لكبت الموقف الإيجابي حيال الأم الذي يمدو
 في نظر العالم الآسيوي أنه أدى إلى تقدير جنس سام للأم الأصلية . أما الفكرة
 المسيحية الخاصة بالإثم التي لا تزال نعيش تحت سيطرتها كما نعيش تحت سيطرة
 فكرة الخطيئة اليهودية ، فهي رد فعل لميول إرادة الإنسان الإيجابية الخلاقة ،
 وإلى رغبته الجريئة أن أن يصبح ليس فقط عالماً بكل شيء كالآلة ، بل أن يصبح
 الله نفسه ، إن معرفة النفس تؤدي في النهاية إلى وعيها الدائم بذاتها .

لجيب محفوظ يصوغ إذن العالم — السراب في شخصية تراجيدية مزدوجة ،
 إلا أن ازدواجها هنا لا يتفق مع الدلالة الاجتماعية للتعبير ، كما أن ازدواجية
 السراب هي التقيض المقابل لاقتسام الشخصية في البطل التراجيدي . فهي وخاصة بالفرد
 من غير أن يرتدى أقنعة اجتماعية ، ولكنها أيضاً لا تخص الفرد من الداخل حيث
 يتعصر الصراع على تقاض النفس البشرية . وإنما يدور الصراع في كامل رؤيته

بين الفرد والشخصية ، بين التفرد والفؤاد ، بين الذات والحرية ... لذلك كان «لاندنام الثقة بالنفس» مظهراً للغلاف الذى يحوط فردية كامل برعاية الأم وتدريبها وتمييزها ثمار الخوف والعجز فى أعماقها ، ومساهمتها الفعالة فى (تثبيت) إنسانيته عند مرحلة الطفولة . لهذا كان التفكير الجدى فى الابتكار والاختراع بلا جدوى الحياة من نتائج الانشطار المأساوى بين الفرد والشخصية فى التكوين الذاتى لكامل رؤية . فصراعة الدائم للتحرر من أغلال أمه لم يكن سوى الصراع الأكبر بين الذات والحرية ... ومن هنا كانت المعرفة أو الوعى بالذات والعالم ، هى المحور الدرامى للأساسة ، بينما كان الجنس والخبز إطاراً رمزياً للأحداث .

أى أن الوضع الأدبى — كما يدعوا رانك العلاقة بين الابن والاب والام — هو المادة الخام التى صاغها الفنان على نحو جديد متفرد . ولقد حاول كامل أن يتحرر بالفعل ، كما أنه التقى بوالده لأول مرة — برفقة جده — فى محاولة يائسة لأن يقوم بإعالاته . وذهب إلى المدرسة الثانوية ، فداخلى إحساس بالحرية لم يداخلى من قبل ، ... وتوالت عليه التجارب ، فلم يظفر من الحياة بصديق كما لم يظفر فى حياته بالثقة فى النفس ، وبالتالي لم يمل ما يتوق إليه من حرية وانتهت المرحلة الأولى من العمر مع حصوله على البكالوريا . انتهى الفنان من تحديد الجدور التاريخية للأساسة ... ساعده على هذا التتبع التاريخى أنه لم يسلك قط طريقة المونولوج الداخلى بالرغم من استخدامه لضمير المتكلم ... لقد أتاح لنا أن نفحص فى أعماق الشخصية فى إطارها الموضوعى بالرغم من ذاتية التجربة . ولذلك كانت هناك المسافة الدائمة بين الماضى والحاضر فارتدت القصة ثوب الذكريات المدعمة ببناء منطقي يرتب الأحداث وفق العمود الفقرى للأساسة — ترتيباً يحكم . وما تلبسناه بين الحين والآخر من ثغرات لا منطقية ، فإنها لا تخرج عن كونها من منطق الأقدار . وهو العنصر التراجمى الذى لا يستغنى عنه نجيب محفوظ فى تبويب الأحداث . فهو ما يزال يعتمد على التناقضات المتصارعة فى جزئيات التجربة من جهة ، وبين مجموعة التجارب من جهة أخرى . من هنا يروى لنا السراب بضمير المتكلم فى صياغة ذهنية منطقية بعيدة عن المونولوج الداخلى فتجتمع لنا على صعيد واحد موضوعية الرؤية وذاتية التجربة . كذلك فهو لا يضع السراب فى إطار تاريخى محدد ، ومع هذا يتبع منهج التقسيم الزمنى للرواية إلى مراحل

هى نتاج تقسيم مفصل لى تجارب ... وهكذا ، فإننا نلتقى فى تلك المرحلة الأولى بالجنود التاريخية للمأساة ، ونظل — هذه الجنود — على طول الرواية جزءاً لا ينفصل عن لوحة التجربة ككل ، فإذا بها جنود وفروع فى نفس الوقت ، هى المقدمات والنتائج فى آن واحد . أى أن بذرة المأساة هى المأساة بعينها .

تبدأ المرحلة الثانية لندخل مباشرة إلى جوهر المأساة ، إلى قلب العالم السراب . فإذا كانت الجنود فى المرحلة الأولى تقول أن الخادمة الدمية هى البديل اللاشعورى للأم ، هى البديل عن الخوف والعجز والطفولة المتوقفة عن النمو ، وإذا كان الحلم هو البديل الأسطورى للواقع المغتال ، فإن السراب — منذ البداية — هو القدر الوحيد . على سلم الترام فى طريقه إلى العمل ، بعد أن فشل فى كلية الحقوق وتوظف بالبكالوريا فى إحدى المصالح الحكومية ، التقي بعنصر الخلقة فى الوضع الأدبى . لالتقى بفتاة لا علاقة لها بفتيات أحلامه . فتاة صيغت على نسق من تناقض الدمامة . وأحس ارتياحاً عميقاً فى لقائه بها ، وما أحوجنى إلى رقيقة لحياتى فى مثل كالمها ، وبدأ خياله النشيط يصورها له فى رداء طويل تحوط بها هالة من الوقار والاحتشام ، وتواصلت أيام دون أن يفصح عن رغبته وأحرقته الرغبة فى إثبات وجودى ، ولكن شدنى عنجزى إلى موقف لا أتعده . وأقبل على تجربة الحياة الكبرى مزوداً بهذه الباقة التى لا تنفد من التناقضات بين الحلم والواقع ، بين الحبيبة والأم ، بين صورة الحب وصورة الجنس ، بين الجمال والدمامة وأخيراً بينه وبين هذه كلها . وهى تناقضات تعيش فى داخله ضمن دائرة محكمة من القدر الصارم . فهو يمارس عادته ذات واللذة الجهنمية ، وينام فى حضن أمه ، ويتوق إلى طيف حبيبته ، ويعيش مع أحلام شيطانية لا تهدأ . . . فى وقت واحد .

الفنان حريص على أن يعطى حلم اليقظة فى حياة كامل دوراً هاماً ، فاليقظة وأحلامها هى المرأة الوحيدة لادواجية الشخصية فى العالم السراب ، وهى الصدى الوحيد للصراع بين الذات والعالم ، بين الإنسان والحرية . لهذا كان الزواج فى أحلام اليقظة جنة وكانت الأم فى عداد الأموات . ومن هنا يأتى دور الخمر فى حياة كل شخصية مزدوجة ، وكم بالأولى فى العالم السراب .

لقد شرب الكأس حتى الثمالة ، وعرف الطريق إلى أوكار الدعارة . وعاد إلى البيت مبهض الجناح ، يمضى الشعور بالحزيمة والاختناق والخيبة . لم أكن أتصور أن يتمنخض الحلم المرموق عن هذه البشاعة الفظيعة . ولكنني لم ينس نشوة الخمر فأنس منها رقيقاً طيباً للوحدة والفراغ الرهيب معاً . وهنا تبدأ المرحلة الثانية من المأساة فعلاً ، بداية التركيز على الجانب الاقتصادي ونشأة أسرة برجوازية صغيرة .. إذا مات الجد ، ولست أعلم شيئاً على الإطلاق عن الكفاح الذى يشق به الناس فى سبيل الحياة ، ومن ثم كانت مرارة الخيبة وراء كل أمل جديد وتجربة جديدة . ولا يتورط الفنان فى البقاء على سطح التجربة حيث تطفو المشكلات الاقتصادية والاجتماعية ، وإنما يظل فى باطن التجربة يتحسس الملامح النفسية للتحويل الاجتماعى . يتذكر كامل أن أباه انتظر على مضض موت أبيه ، وكيف ساقه الجزع إلى الشروع فى الجريمة التى قضت عليه بالحرمان من ثروة واسعة ، والآن هو يعاقب نفس المشاعر التى عاناها أبوه قبل ثلاثين عاماً ، ولعله لو كان لى بعض قوته لسلك الطريق الذى سلك ، ودخله سخط شامل على الوجود كله . هكذا كانت الأحلام والخمر هى الزاد الوحيد لحياة جناحها العجز والفقر . فراح يتصور ما ينبغى أن تمضى إليه قصة حبه ، وما يجب أن يكون عليه المجتمع من قيم : الغريب فى الأمر أن المقامرين جميعاً يخشرون ولا أدري من يرجح إذن . الظاهر أن الله خلق ثروة محدودة واحدة ، لا تتغير مقدارها ، ويتغير حظ الناس منها وإلا فلماذا لا يثرى الناس جميعاً . لو أحب الناس جميعاً الخمر كما أحبها واستهانوا بالمال ، لتمكن حل مشكلة الدنيا بكلمة واحدة . إن قيمة المراء الحقيقية فيما يعمل من شر ، كيف أصدق أن لها عظيماً سبحانه يحرق مخلوقاً مثلي لأنه يشرب الخمر . وقد أسهم الأب بقدر مساو لنصيب الأم فى صنع المأساة . لأنه لم يوافق أن يعطى ابنه ملياً كى يتزوج من حبيبته ، بل لأن قوله والزواج شئ . سخيف لم أحتمله أكثر من ليلة واحدة ، كان كإصبع الديناميت الذى فجر فى أعماق الشخصية ما كان راقداً فيها يشبه السبات .

يقول رانك أنه لذلك يجب التمييز بين الرغبة الجنسية المحرمة وبين الألفكار التى يكونها الولد عن الأب فالأولى هى رمز الخلود الفردى الذى يتشبث به المرموك يتخلص من إكراه الخلود العرقى فى الجنس . وفى نفس الوقت يحمى الفرد نفسه من قبول

دور الأب الجديد . ويترجم تجيب محفوظ هذه الكلمات في السراب بأن ينطق كامل في وحشية غريبة عليه «موته وحده يده أن يغير وجه حياتي ، أجل لا أمل البتة إلا في موته ، ويبدأ حلم اليقظة دوره ، فلا يكون نعمة وجود للأب ولا للام . أما هو فقد تحول إلى دمية تسير بقوة الدفعة الأولى «وكانى لست من هذا المجتمع فلا أدري شيئاً عن آماله وآلامه ، قادته وزعمائه ، أحزابه وهيناته ولكم طوقت أذننى أحاديث الموظفين عن الأزمة الاقتصادية وهبوط أسعار القطن وتغيير الدستور فلم أكن أفقه لها معنى أو أجد لها في نفسى صدى . لا وطن لى ولا مجتمع ، لا لآنى أسبق الوطنية ولكنى لآنى لم أدركها بعد . ولعلى أشعر أحياناً بأنى أحب الناس جميعاً ، الناس كشئ معنى عام . ولكن ما كان أحد من هؤلاء الناس — إذا اتصلت أسبابه بأسبابى — إلا ليثير في نفسى الجفاء والنفور وحتى إيمانى العميق لم يستطع أن يستغنى من هذه الوحشة المخيفة ، فضلاً عن أنه أثقل ضميرى بالقلق والتأنيب ، وأوسعنى إحساساً حاداً بالخطيئة من جراء العادة المنجونة التى استبدت بى . . لذلك كان إذا جاء يوم الأحلام انطلقت إلى حاتنى بسوق الخضضر لا ألقى على شئ ، وطلبت الدورق الجهنى الذى لم يعد لى من عزاء سواء . . هكذا ذاق لذة اليأس فى سرور هذيانى غريب ، وهو يخطو فى طريق الزواج الخطوة الأولى ، فقد تلاشى — مؤقتاً — شبح الأم فى كشوس الخمر وأحلام اليقظة وموت الأب ، وتصور أنه أذاح — إلى الأبد — أضخم سد اعترض حياته ، وخيل إليه أنه تحول إلى عملاق يجار يخر له الموت نفسه صريعاً بضربة واحدة . وأصبح حله الوحيد هو « الجزيرة المهجورة ، التى تضمه مع حبيته فى لقاء أبدى لا يموت . وهكذا بدأت المرحلة الثالثة من المأساة بتحقيق الأمل والحصول على الزوجة الجميلة الوفورة المحتشمة . ولكن . . هل تجاوز أضخم سد اعترض حياته بالفعل ؟ هل استطاع أن يبيع الأم والخوف والعجز والتوقف عند مرحلة الطفولة ؟ .. بل هل تستطيع الزوجة أن تكون عاملاً حاسماً فى التجاوز والتخطى ؟ الحق أن الفنان اختار هذه الفتاة الوفورة زوجة لكامل رؤية ، لتكون بمثابة الفتيلى الذى يؤجج نيران المأساة اللاهبة فى وجدانه .. فالتشيت السيكلوجى عند مرحلة الطفولة هو بعينه التوقف الجئسى عند عتبات الدمامة . وبالتالى فإن الزوجة الجميلة ليست بذىلاً شرعياً للخادمة القديمة من ناحية ، كما أنها النقيض العاطفى للام

وإذن ، فهى عنصر تراجميدى يسهم فى تفجير المأساة فنيا وإلسانيا . فى المستوى
الفنى تصبح هى التجسيد الدرامى لجوهر الأزمة ، فهى مرآة العجز التام من جانب
الشخصية التى صاغها الفنان فى الاطار الأوديبى . فكأن العجز الجندى هو المرادف
للشلل الكامل ، ومن ثم تكون المرأة الدميعة التى التقي بها فيما بعد هى البديل
للاشعورى للخوف والعجز والتثيت ، فقد كانت الأنثى الوحيدة التى دلم يعجز ، عن
القيام بعلاقة جنسية كاملة معها ، كانت الدمامة هى مرآة الحرية بحق . وكان الصراع
بين الحاجة إلى الزوجة والحاجة إلى العشيقة هو الصراع بين الواقع المشوه والحلم ،
بين العبودية والحرية المميضة الجناح ، بين العالم البشع والعالم السراب . لقد سبق
لفرويد أن فسر عقدة أوديب كنتيجة للنزاع بين (الواقع) كما يمثله الوالدون
والمجتمع وبين شهوات الطفل غير المعقولة . أما فروم فيرى عقدة أوديب تعبيراً
عن نزاع بين كفاح الإنسان الشرعى فى سبيل الحرية والاستقلال ، وبين تلك
الأوضاع الاجتماعية التى تعترض تحقيق الذات والاستقلال . لهذا لم تكن مصادفة
أن يصوغ الفنان شخصية كامل فافدة للوعى السياسى والاجتماعى والوطنى فى الوقت
الذى تنطق فيه لإحدى الشخصيات الثانوية : أرى الآن المصريين جميعاً يعيشون
فى سجن كبير ، أى أن مكونات الشخصية الرئيسة فى القصة من خوف وعجز
وتوقف تام عن النمو ، ارتفعت بالوضع الأوديبى للأحداث إلى مستوى الرمز
الشامل لقضية الحرية بشكل عام ، ومأساة المعرفة — أو الوعى — بشكل خاص ،
وإن حلفت هذه المأساة بجناحين من أزمة الخبز وأزمة الجنس . ولعل البناء الفنى
هو الذى حدد الطبيعة الرمزية للوضع الأوديبى هكذا : فقد كانت بذرة المأساة
هى التثيت عند حدود التعلق المفرط بالأم ، واللذة اللانهائية فى ممارسة العلاقة
الجنسية مع أشباح الدمامة والقيح . وعندما نمت الشخصية مع جريان الأحداث
لم يحدث النمو فى واقع الأمر إلا من الناحية الشكلية ، من ناحية المظهر . أى أن كامل
— وهو شاب — لم يكن إلا الطفل المدلل الذى عرفناه فى بداية القصة . ومن ثم
كان طبيعياً أن يعجز عن اللقاء الجنىسى مع زوجته الجميلة التى تنطبق مواصفاتها
فى الحقيقة على الأم . كما كان طبيعياً للغاية أن ينجح هذا اللقاء مع المرأة الدميعة
التي تنطبق مواصفاتها على الخادمة . وعندئذ تقوم الزوجة — الأم بدور الدمار فى
حياة الشخصية ، وترتدى العشيقة — الخادمة ثياب المنبتذ من الدمار ، غير أنه

عندما رد إليه البصر ورأى سعادته سراياً، كانت المرأة هي فرصته والوحيدة لاسترداد الثقة الضائعة . يقول كامل بين أحضانها وشعرت من الأحراق برغبة إلى هذه المرأة ليست دون الرغبة إلى الحياة ، بل هي الحياة نفسها والكرامة والرجولة والثقة والسعادة . ولم أسأل نفسي عما إذا كنت قد أخطأت لأن ما استردته من السعادة والثقة كان فوق الخطأ والصواب ، كانت المرأة الدميعة تؤكد لا واعياً لذاته ، وتحقيقاً لاشعوريا لوجوده . الذات والوجود ؟ أجل هما المحور الحقيقي لذلك الصراع الجديد الذى بدأ بين روحه وجسده كما يقول ، وبين الزوجة الجميلة (أو الأم) والعشيقة الدميعة (أو الخادمة) كما تقول الأحداث ، وبين التثبيت والنمو كما يقول فرويد ، وبين الفرد والعالم السراب ، أو بين الإنسان والحرية كما يقول نجيب محفوظ . يصف كامل المرأة الدميعة قائلا وكانت تملؤني ثقة لاحت لها ، فلم أكن أحمل لشيء هما . ولولا ما كان ينتابني من قلق ، منشؤه ذلك الانفصال الخفيف بين روحي وجسدي ، لتليت الحياة صفاء خالصاً ، والروح هنا هي الزوجة الأم ، الطفولة ، المعجز ، والجسد هو العشيقة ، الدمامة ، النمو ، الحرية . والمرحلة الرابعة من المسألة هي الخاتمة التلقائية العفوية لهذا البناء القدرى . فالزوجة العذراء (نخون) طفلها ، البكر ، في نظرها تفتوت على مشرحة الحياة وعشيقتها الطيب يحاول إقناؤها . تنتهى المسألة إذن ، بانفصال أبدى بين الروح والجسد ، ماتت الزوجة وماتت الأم ، وبقيت العشيقة الدميعة . واجتاحت كامل ثورة عارمة وتحدى قوة الموت ، استحال شخصاً جديداً خفيفاً وغير الشخص الذى عرفه العالم قرابة ثلاثين عاماً ، ولقد تمخض خضوع العمر عن ثورة جائحة ، ثورة إلى أين ؟ يجيب فى صدق صيق دآه ، لا يمكننى أن أولد من جديد ، أما الله . ألا يزال أرحم الراحمين . . وداعاً فلن أعبد بعد اليوم ، وأحسبني منذ اليوم فى عداد الأموات . . نمت دهرًا طويلاً غائبا عن دنياى المتسجعة فما ألد أن أنام إلى الأبد . لم تكذب بقى ثمة حياة إلا فى خيالى . . انفصلت الروح عن الجسد ، تبعثرت نقاض الصراع ، ولم يعد هناك سوى السراب . والتعبير الفكرى عن العالم السراب هو التصوف . وإنما خلقت للتصوف . والتصوف ؟ لست أدري ما هو على وجه التحقيق . . ولكنه وحدة وعزوف وتكفير وما أحوجنى للوحدة والعزوف والتكفير . ولا شك أن ثالث التراجيديا لم يتضح من قبل ، كما اتضح الآن فى خاتمة ملحمة السقوط والانهيار . والمقاب والتفكير والفقران كما امتداد معنى الخطيئة

في المأساة هي العناصر الرئيسية التي أسهمت في صياغة العالم — السراب . لقد حاول الفنان أن يتجاوز إنسانه البرجوازي الصغير ، إنسانه المذبذب إلى الأبد ، إلى عالم الخلاص ولكنه لم يكتشف سوى السراب . في المستوى الفردي تركزت عند نجيب محفوظ كافة الامكانيات الفنية للبحث والاستكشاف .. ومع هذا تأكد لديه أن الصانع والمضطهد في محاولتهما لاجتياز الطريق القصير أو الطريق المسدود لن يجدا سوى السراب . فالسراب هو النتيجة النهائية لمحاولة التجاوز ، وهي محاولة ملحمية بالرغم من كافة العناصر التراجيدية المشتركة في صياغة المأساة . هي محاولة ملحمية لأن الصراع الغالب يتم بين الداخل والخارج ، أما المحاولة التراجيدية فتم في كافة المستويات الداخلية والخارجية معاً . والصدق الموضوعي العظيم الذي التزم به الفنان هو الذي اتجه به — ملحمياً — إلى الصانع أو المضطهد ... لأن البطولة التراجيدية كانت من نصيب المنتهى لحسب .

* * *

لماذا أقول بأن البناء الروائي في القاهرة الجديدة ونحان الخليلي وزقاق المدق وبداية ونهاية والسراب ، هو بناء ملحمي ؟ لا شك أنني لا أستخدام هذا التعبير من قبيل المجاز ، لأنني ألمح بالفعل تشابكاً بين هذه الروايات الخمس — هو قريب الشبه من تشابك قصص بلزاك في الكوميديا البشرية — كما أنني أرى الكثير من العناصر الملحمية ضمن هذه الوحدة الدينامية بين القصص . فكل قصة تؤدي إلى الأخرى بغير تعسف أو افتعال كأي حلقة تتناسك مع التي تليها في سلسلة واحدة ، والصراع الرئيسي في كل قصة يدور بين الذات والعالم الخارجي ، وقبلنا نشاهد صراعاً داخلياً بصورة رئيسية . لهذا كانت الشخصيات الأساسية هي شخصيات تراجيدية لا أبطال تراجيديين وهي شخصيات تصوغ فيما بينها البطولة الملحمية . أي أن الصانع والمضطهد وعابرة الطريق القصير وعابرة الطريق المسدود والمضيق إلى السراب كل أولئك شخصيات تراجيدية إذا انفصلت كل منها على حدة ، ولكنها تكون في مجموعها « البطل الملحمي » ، وبمعنى آخر ، هي وجوه متعددة للبطل الملحمي الواحد . وملحمية البطولة هنا في الصراع الذي لا يقطع بين الشخصية التراجيدية والواقع المحيط بها . إلا أنها ملحمية من نوع خاص متفرد ، فقد عودتنا الملاحم في معظمها على انتصار البطل في النهاية ، والملاحظة السريعة على ملزمة نجيب محفوظ أنها دائماً ، ملحمية السقوط والانهيار . لذلك كإني هذه الملحمة القصصية ذات

طابع تراجيدي وإن لم تكن من التراجيديا في شيء، هي تكسب طابعها التراجيدي من معنى القدر ومعنى الشر ومعنى الخطيئة، وبقية المعاني التي تنقسم بها التراجيديا، ولكنها لم تكسب قط البطولة التراجيدية القائمة على الصراع الذاتي المضطرب الذي ينتهي بمأساة الشخصية العظيمة المنقسمة على ذاتها (وإن كانت التراجيديا في نظر القرون الوسطى تعنى قصة أكثر منها تمثيلية — برادلي). وأرجو أن يكون قد اتضح لنا من سياق الدراسة أن قدر نجيب محفوظ يقرب كثيراً من القدر الشكسبيرى الذى وصفه برادلي بأنه تعبير أسطورى عن جهاز أو نظام بكامله يؤلف فيه الأفراد جزءاً نافعاً لا يعتد به، ويبدو أنه يحدد — أكثر بكثير مما يفعلون هم — ميولهم الفطرية وظروفهم، وهذه تؤدي إلى تحديد تصرفهم، وهو بالغ من العظم والتعقد حداً قلما يستطيعون معه فهمه فهماً تاماً أو التحكم في تصرفاته، وله خاصية واضحة محددة إلى حد يجعل أية تغييرات تطرأ عليه تولد تغييرات أخرى حتمية دون مراعاة لرغبات الناس وما يدورون من ندم. (ذهب عباس الحلز إلى معسكرات الانجليز من أجل حميدة ثم اختصرت هي الطريق وذهبت إلى الانجليز في الحانات، كل منهما منطلقاً تماماً مع نفسه. ذهب الحلز إلى الانجليز ليأخذ حميدة وعاد ليجد الانجليز سبقوه إليها بل هم الذين يقتلونه من أجلها. والسكك المنسجم مع تفكيره. إلا أن التعبير الأسطورى عن النظام الذى يؤلف الأفراد فيه جزءاً نافعاً لا يعتد به، يخلق الثغرات التي تجعل المنطق الصارم يؤدي إلى التناقض الحاد، أو كما عبر أراجون تجعل الإنسان يفتح ذراعيه ليستقبل الدنيا فترسم خلفه علامة الصليب، ونستطيع أن نتبع هذه الظاهرة في جميع أحداث الروايات الخمس) فإذا استطعنا أن نتصور البناء الفني لهذه المجموعة من القصص في الإطار الملحمي المشيع بجو المأساة لابد لنا من اعتبار محبوب عبد الدايم وأحمد عاكف وحميدة وحسين وكامل رؤبه لاط بطلاً ملحمياً — من نوع خاص — هو الإنسان البرجوازي الصغير في مصر الذى يتضمن في تكوينه المأساة المصرية بكاملها، ويرمز في نفس الوقت إلى المأساة الإنسانية الشاملة. وإذا كان الفنان قد استخدم النثر القصصى في هذا البناء الملحمي، ونحن في النصف الثاني من القرن العشرين فإننى أعود بهذه الظاهرة إلى مرحلة الاضطراب أو الفوضى التي تميز بها تاريخنا الأدبي الحديث حيث التقينا بفجر العصر الحديث نحمل على أعناقنا تراث القرون الوسطى.

ومنذ حديث عيسى بن هشام إلى زينب إلى حواء بلا آدم نلتهمس إرهابات الصياغة الملمحية للمأساة المصرية ، غير أن التوقف عند حدود المعنى الرومانسى للمأساة — الذى عثر على امتداداته فى يوسف السباعى وعبد الحليم عبد الله — قد جعل من روايات نجيب محفوظ الخمس نقلة خطيرة إلى الاتجاه الواقعى الذى يقترب بهذه المجموعة من القصر إلى المستوى الملمحى ... تماماً كما فعل بلزاك فى كوميدياه البشرية ، وكما فعل سنو فى الأدب الانجليزى .

ولعله من السهات الملمحية البارزة على جبين الشخصيات التراجيدية فى ملحمة السقوط والانهار مبدأ « النقطية والتفرد » فى الشخصية الواحدة ، أى أن تكون هذه الشخصية واجهة عرض مزدوجة كما يقول أنور المعداوى . فهى تشترك مع جميع الشخصيات فى بعض الصفات ، بل قد تجسد بعضها من صفات العصر ، ولكنها تتميز فى نفس الوقت بصفات خاصة بها . وبالتالي فهى تشارك فى صنع مأساة الآخرين كما أنها تتسبب فى مأساتها الخاصة . ومن هنا تصبح نموذجاً وفرداً فى آن واحد . كذلك من هذه السهات « ازدواجية الشخصية » أى الشخصية التى لا تعيش حياتها ولا تحقق وجودها — ولا يعينها ذلك فى شيء ، بقدر ما يعينها أن « تصل » إلى هدف صغير فى ثياب مزيقة أو قناع مضلل .

على أن أهم ما تنقسم به ملحمة السقوط والانهار عند نجيب محفوظ هو موضوعية البناء التراجيدى . فهو بناء موضوعى يرتكز أساساً على الإحاطة الشاملة بجوهر المأساة وعناصرها التفصيلية . لذلك يعتمد على التناقضات والمفارقات والتباين ، بالإضافة إلى الاختيار . ومعنى هذا أن موضوعية البناء الفنى شيء مختلف عن الحياد الفسكرى . أى أن نجيب محفوظ يستكشف ملاح المأساة المصرية من وجهة نظر المنتمى إلى المأساة ، المنتمى المأزوم على وجه الخصوص . ولكنه يصوغ وجهة النظر هذه فى بناء موضوعى يقوم من زاوية رئيسية على الاختيار . حين نكون غارقين فى مأساة — يقول برادلى — نحس نحو الأمزجة والتصرفات والأشخاص بمشاعر مثل الانجذاب والنفور والعطف والدهش والخوف والفرع وربما الكراهية ولكننا لا ندين أحداً أو نحكم عليه . ونحن طوال وجودنا فى عالم المأساة نرقب ما يحدث ، مدركين أنه أمر يرتب له خفيف فظليع غامض ولكننا لا ندين الفاعل

أو نلساء عما إذا كان تصرف القسدر نحوه تصرفاً عادلاً . ولا ريب أن القدر — هذه الثمرة التي تحدث لمنطقنا المألوف في رؤية الأشياء — من عناصر البناء الموضوعي في ملحمة نجيب محفوظ . هذه الملحمة التي تستلهم موضوعيتها من نظرية الفنان في عملية الخلق الفني من ناحية ، ومن طبيعة المأساة المصرية من ناحية أخرى . إننا نجد في التراجم والاشكالية كلاً يقول برادلي أن المصدر الرئيسي للأزمة التي تولد العذاب والموت لا يكون قط مصدراً صالحاً . والصالح لا يساهم في إحداث هذه الأزمة إلا من جراء تورطه المؤسسي مع تقيضه في الشخصية الواحدة . فالمصدر الأساسي هو على العكس شر في جميع الحالات . والنتيجة أنه إذا كان الشر بالذات هو الذي يحدث اضطراباً عنيفاً في نظام العالم ، فإن هذا النظام لا يمكن أن يكون موقفه ودياً من الشر أو سلبياً بين الشر والخير . إن الشر الذي يتصدى له الجهاز أو النظام القدرى والأشخاص الذين يكمن فيهم هذا الشر ليسوا في واقع الأمر شيئاً خارجاً عن النظام ، بحيث يستطيعون مهاجمته أو يعجزون عن الانسجام معه ، لأنهم في نفاقة وجزء منه ، إنه هو نفسه يولد . إن الذي نحسه يتفق إلى حد ماثل مع فكرة أنهم هم أنفسهم أجزاء هذا النظام والمعبرون عنه وتناجيه ، وأن هذا النظام يدخل في صراع واصطدام مستمر مع نفسه . ويبدو أن الكل أو النظام الذي يظهر الجزء الفردى نفسه عاجزاً أمامه إنما مبعثه التطلع إلى السكال . ولا يمكننا بغير ذلك تحليل سلوكه نحو الشر .

على ضوء هذا التحديد نقول أن نجيب محفوظ أثناء العملية الإبداعية لا يتعسف مع الواقع فيحطه ضمن أطر حديدية من النظريات الفكرية . . ولكنه يستلهم من الواقع بطريقة موضوعية تماماً يضع جزئيات يتم تنسيقها ، في مستوى عملية الخلق ، وفق وجهة نظر المنتمى — المأزوم ، إلى المأساة . وتتبع هذا المعنى على وجه مفصل فربط بين اختيار الفنان للجانب المأساوى من الحياة إلى صدق موضوعي صارم ، مع النفس من جهة ومع جوهر الحياة من جهة أخرى . ذلك أن قضية الحرية في بلادنا هي قضية القضايا في حياة البشر ، وبالرغم من ذلك قد عاش تاريخنا مكبلاً بأغلال العبودية منذ فجر أيامنا . ومن هنا كانت مأساة الحرية جوهر حقيقياً لحماية الشعب المصري كما كانت أجنحتها الثلاثة — الحزب والجنس والمعرفة — تفصيلاً حقيقياً لمأساة هذا الشعب . ولا يؤكد على هذا المعنى إلا الفنان

المنتمى إلى هذه المأساة ، وإن ظل هذا الالتئام في إطار الحقيقة الموضوعية كما قال نجيب محفوظ بالضبط . ومن هذا المستوى تصبح قضية أو قضايا المأساة المصرية هي الخامة المألثة لسيان ملحمة السقوط والانهيار ، وليست مسحا اجتماعيا على الإطلاق كما توهم البعض . فليس المجتمع والتاريخ في هذه الروايات الجنس إلا عناصر الإطار الموضوعي لمأساة الحرية في الحيز والجنس والمعرفة من خلال قضية الضائع أو المضطهد أو الطريق القصير أو الطريق المسدود أو السراب . أى أن ثمة قضايا فكرية محددة تنسج محورها وتفاصيلها من خلال قضية كبرى شاملة ، وليس الاطار الاجتماعى أو التاريخي إلا تحديدأ فنيا لموضوعية المأساة . ولا شك أن موقف الفنان المنتمى — المأزوم من هذه المأساة لن يكون ، كما لاحظنا ، موقفا متكاملا متاسكا . ذلك أن أزمتة الموضوعية (التى تستمد كينوتها الخاصة من أزمة الديمقراطية وانعكاسها على مثققي البرجوازية الصغيرة) قد انعكست بصورة واضحة على منهجه في التخطيط الفنى للمأساة فقد استطاع أن يضع كلتا يديه على جوهر المأساة المصرية — وهو أحد أبناء جيل المأساة في تاريخنا الأدبي والاجتماعي على السواء — لحددها في الحرية بأبعادها الثلاثة من إحدى الزوايا ، وفي علاقة الذات بالعالم من زاوية أخرى . كذلك استطاع أن يتعرف على الضائع والمضطهد والطريق القصير والطريق المسدود والسراب ، كسكنات للنسيج — أو التجسيد — الحياتي للبرجوازية الصغيرة ، بينما الالتئام إلى اليمين أو اليسار هو التلخيص الفكرى — لا التجسيد — لاستقطابات هذه الشريحة الاجتماعية . تبين انعكاس أزمة الالتئام عند نجيب محفوظ في تفصيله لدقائق النسيج الأساسى للبرجوازية الصغيرة من ضياع واضطهاد .. الخ واعتماده المفرط على التلخيص والتعميم — وما يجنحان به إلى مثالية بعيدة عن الواقع — إذا تصدى للنتمين إلى اليمين أو إلى اليسار ، كذلك تتضح هذه الأزمتة في صياغته لعلاقة الحرية بمأساة الحيز والجنس والمعرفة . فهو يربط بين هذا الثالوث في مستوى مطلق هو البؤس بشكل عام ولا يوضح الاختلافات الدرجية أو الكيفية في المستوى الاجتماعى التى ترتبط فيها قضية الحرية بمأساة الحيز والجنس والمعرفة بصورة تتفاوت طبقيا من فئة إلى أخرى . لهذا جاء الارتباط بين الحرية وأجنحتها الثلاثة أقرب إلى المنهج الرياضى الذى يصل بين المقدمات والنتائج بصورة جبرية . . بعيدا عن حراوة التجربة الانسانية

الحية التي لا تخضع في كثير من الأحيان لهذه الخطوط العريضة . نشأ عن ذلك ما يشبه التسوية بين النسيج الأساسى للنأسة (الضائع ، المضطهد . . الخ) واستقطابات الفكرية (المنتمى إلى اليمين أو اليسار) . . بينما كان الارتباط التفصيلى بين مأساة الحرية والمجتمع المصرى — الذى أدى به لأن يتعلق بالهجرة والصغيرة كنموذج ومثال — كان يؤدى بهذا الارتباط الحى الناجم عن تشابك التجربة الانسانية لا عن معادلات رياضية ، إلى اعتبار أن المنتمى اليسارى هو النموذج الأكثر كالا والمثل الأكثر حياة في تجسيد قضية الحرية في ظل القهر الذى يعانى به أضعاف أضعاف النماذج الأخرى في المجتمع الطبقي المتخلف حضاريا .

غير أن نجيب محفوظ قد أفاد من المنهج العلمى في التعرف على الواقع تعريفا حيا . ذلك أن أسس البناء المأساوى في ملحمة السقوط والانهيار لم تخرج عن القوانين الأساسية للنهج الجدلى : الترابط — التناقض — الحركة — التغيير . هذا لا يمنع أن أزمته كنتم أنكست على استخدامه لهذا المنهج . فقد أفاد منه في المستوى الفنى أضعاف إفادته منه في المستوى الفكرى . كان الترابط بين الأحداث والظواهر والأفكار والشخصيات يخلق في القصة تماسكا قويا بين المقدمات والتائج . . ولم يكن هذا يتم بمحول عن الصراع الذى لا ينقطع بين جزئيات التجربة الإنسانية ككل ، بل إن التناقضات المستمرة بين المواقف من جهة ، وبين الأسباب والتائج من جهة أخرى هى التى خلقت ما أدعوه بالوحدة الدينامية في العمل الفنى . وهى دينامية لأنها تقوم على الحركة الدائمة المستمرة التى تشيع في البناء الملحمى حياة وحرارة قلما نحصل عليهما في الأعمال القائمة على التشويق المفتعل . فالحركة الداخلية في العمل الأدبى تؤدى إلى التغيير في مجرى الأحداث أو في حياة القارئ على السواء . والتغيير في مفهومه الجدلى العميق لا ينبغى أن يقرن في أذهاننا بالصورة الجميلة المتفائلة . فالحق أن نهايات حلقات ملحمة السقوط والانهيار تكسب لونها الأسود عن جدارة . ومع هذا فإن إرادة التغيير كامنة في هذه النهايات التى لا تفصل عن مقدماتها . فالخصيلة الختامية التى نفوذ بها هى أن جميع الطرق مسدودة أمام الوسائل الفردية للتمرد ، ولم يعد هناك سوى الثورة الشاملة . لقد أكد نجيب محفوظ — بالرغم من أزمته كنتم وتمشيا مع صدقه الموضوعى

مع النفس والواقع — أن محاولات الضائعين والمضطهدين وهواة الطريق القصير والطريق المسدود تؤدي جميعها إلى السراب . وأن حقيقة التغير الجذري كاملة في أحد الجناحين اللذين يلخصان الاستقطابات الفكرية في المجتمع . هذا الجناح هو اليسار على وجه التحديد . وإذا كانت مأساوية المحاولات البعيدة عن اليسار تتم من خلال أزمة الوعي ، فإن مأساوية المنتمى اليسارى تتم من خلال ذروة الوعي فالتناقض مع المجتمع والسلطة الطبقية .

أى أن المأساة في الحالين هي عصارة الحياة المصرية إذ اشئنا أن نكون صادقين أولا ، وموضوعيين ثانيا . يقول نجيب محفوظ في حديث له « لم أتعمد الحزن لكننى كنت حزينا بالفعل . ومن جيل غلب عليه الحزن حتى في لحظات البهجة ، ولم يوجد به سعيد إلا من كان لا مباليا أو من الطبقة العاليه غير الشعبية . » ويؤكد . أن اهتمامه بالفكر الاجتماعى ومبعثه الشعور بالاضطهاد الاقتصادى والسياسى كما ترى فى القهرة الجديدة وخان الخليلى وزقاق المدق وبداية ونهاية ، ثم يقول « لم يلق شعب ما لقيه الشعب المصرى من الاضطهاد » (١) .

يجب أن نضع فى اعتبارنا هذه الكلمات المباشرة من الفنان ، ونحن نرصد العلاقة بين الواقع والرمز فى ملحمة السقوط والانهار ، العلاقة بين الاسطورة والمأساة .

الفصل الثالث

المنحى

بين الدين والعلم والاشتراكية

« الفيلسوف هو الذي يعُصِفُ جديراً إلى الفلسفة الإنسانية ،
أما الأديب المتفلسف فهو الذي يعبر تعبيراً فنياً عما يأخذ به من هذه
الفلسفة . وهو يغير الفلسفة بذلك لأنه يحولها إلى تجربة تعيش في
النفوس البشرية » .

يؤكد نجيب محفوظ بهذه الأسطر القليلة حقيقة هامة نستطيع أن نجتلي
عناصرها فيما كتب من أعمال أدبية فهو يصوغ وجهة نظر فكرية شاملة للإنسان
والكون واجتماع فيما تتضمنه هذه الأعمال من شخصيات وأحداث ومواقف .
ووجهة نظر نجيب محفوظ لم تتكامل في رواية واحدة ، بل لعلها لم تتكامل
إلى الآن . غير أن هناك بعض الخطوط الرئيسية التي تزداد وضوحاً وثباتاً في كل
عمل جديد . هذه الخطوط تشكل المحور الأساسي الذي تدور من حوله مختلف
أفكاره القديمة والجديدة . وتفسحها مختلف أدواته التعبيرية . ويبدو هذا المحور
في جلاء تام فيما يمكن ملاحظته من إلحاح الفنان على مجموعة من النقاط . وربما كان
الاتياع إلى اليقين أو إلى اليأس أو كليهما معاً ، في مقدمة النقاط التي تحدد طبيعة
المحور الدرامي في مآسي نجيب محفوظ الروائية . ولا نجح قضية الاتياع في المقدمة
حيناً ، وإنما لترسم بعدئذ الطريق لكافة النقاط المثالية .

فالتمازج البشرية الأخرى كالضائع والمضطهد وغيرها ، تراها دائماً بين قوسين
عما اليقين واليأس . واليقين غالباً هو الموقف المتدين المستقر على جدران السقف .
واليسار غالباً هو ذلك الموقف العلمى من الدين والمجتمع . أى أن الدين عند اليقيني
واليسارى على السواء ، هو نقطة البداية في قضية الاتياع وهو وضع يخص الحضارة
الغربية بالذات ، لأن المسيحية في الغرب هى من ناحية بضاعة مستوردة من
الشرق ومن ناحية أخرى لا تثبت طويلاً أمام تحديات العلم الأوروبي . وانعدام
الإيمان بها — ثالثاً — لا يهدد أنظمتها الحكم القائمة حديثاً ، ولا يضع المواطن
الغربي في صف اليسار .

أما نحن فالأمر مختلف إلى حد كبير . إن التدين من العناصر الأصلية في

في تكويننا الحضارى . والتدين أحد الأسلحة الخطيرة في أيدي اليمين . لهذا كان المنتسب إلى اليسار في موقف « رد الفعل » من الدين والمتدين معاً ، وبصفة دائمة . أنه يجد نفسه وجها لوجه أمام حضارة كاملة يريد تغييرها . ويجد نفسه مرة أخرى وجها لوجه أمام نقطة شائكة وهى أن « أدوات التغيير » ليست صناعة محلية . أنه في مآزق لم يعرفه الثورى في الغرب . وهو في مآزق نفسى مرير . فينبأ يسلح الأوروبى بالماركسية — وهى صناعة أوروبية — في وجه الدين المسيحى — وهو بضاعة مستوردة — يفاجأ الثورى في الشرق بأنه يقف في الطرف المقابل يستورد العلم ونظريات التغيير من أوروبا ليواجه حضارة متدنية منذ آلاف السنين لهذا يكون موقف المنتسب إلى اليسار في بلادنا هو رد فعل لجوهر هذه الحضارة . وردود الأفعال تتسم بالتضخم والانفعال والمبالغة . ومن ثم يصبح الموقف في الدين هو نقطة البدء عند اليسارى العربى . وليس كذلك ، موقف المنتسب اليمى من الدين . . . لأنه يرى فيه منذ البداية مسنداً مريحاً للكسل العقلى ، وعاملاً خطيراً في توطيد مصالحه الاجتماعية . فأغلبية الجماهير النرجسية متدنية . وجاهلة ، وبالتالي يمكن الاعتماد عليها من هذه الزاوية ، خاصة إذا كانت هى الهدف في الاستقلال الاجتماعى . وبما يزيد موقف اليسارى العربى تعقيداً أنه يرتبط باليسار السياسى عن طريق الفكر . فهو يرى في النظريات المادية العلمية حلولاً لأزمته الشخصية . وأزمته الشخصية الأولى هى الصراع بين الدين والواقع . تجيى المشكلة الاجتماعية إذن ، تالية المشكلة الفكرية . بل لعله — أى المثقف البرجوازى — يفاجأ بأن الحل المادى العلمى لأزمته الشخصية يقوده بالضرورة إلى ما لم يكن فى الحسبان ، إلى أزمة أكثر شمولاً ، هى أزمة المجتمع . وربما يستطیع فى المدى الطویل أن یراجع بین الأزمته إلى درجة الالتام — فى ظروف النضال الفكرى والسیاسى — ومع هذا یظل الارتباط الفكرى له الغلبة والسيادة على الارتباط السياسى . ومن هذا یبرز موقف اليسارى من الدين عند المثقفین ، أكثر منه عند العمال والفلاحین .

نجيب محفوظ: أحس بضراوة هذه المشكلة فى أولى رواياته التى واجهت الواقع المصرى المباشر . فى « القاهرة الجديدة » نلتقى بمأمون رضوان وعلى طه ، وهما نموذجان يلخصان أزمة اليمين واليسار فى تلك المرحلة السابقة على الحرب العالمية

الثانية . والسؤال الأول : كيف صور الفنان هذه الأزمة في نسيجها الفنى ؟ إنه لم يتجاهل قط أن الدعوات الدينية الكبرى هي الحصيلة الحضارية للتمنى العربى فى مصر ، وأن الالتئام هو الاستناد على جدار نفسى من عقيدة فكرية معينة . وهكذا يلتقى على طه ومأمون رضوان فى قوله : « نحن متفقان على ضرورة المبادئ للإنسان هي البوصلة التى تهتدى بها السفينة وسط المحيط » . ثم يفترق الاثنان بعدئذ فيقول مأمون « حسبنا المبادئ التى أنشأها الله عز وجل ، أما على طه فيؤمن « بالعلم بدل الغيب والمجتمع بدل اللجنة ، والاشتراكية بدل المنافسة » . الدين — إذن — هو المحك الذى يختلف كلاهما بشأنه ، أحدهما ناحية اليمين ، والآخر ناحية اليسار . ويشير الفنان إلى أن مأمون رضوان أصيب بمرض أقعده عن الالتحاق بالمدارس حتى الرابعة عشرة ، وأصيب أثناء الدراسة بالتطرف فى كل شيء ، فى الاستدلال والمناقشات والعبادة . أما المناقشات فكانت قاصرة على الدفاع عن ثالوث الإسلام والعروبة والفصحىة ، ولكن ميله للوحدة تأصل فى طبعه منذ عهد مرضه العصبى الطويل ، غير أن هذا الانطواء لم يمنعه من أن يعلن جهاراً أنه لا يؤمن بما يسمونه حينذاك بالقضية المصرية ، ويقول بحماسة المعبود : أن هناك قضية واحدة هي قضية الإسلام والعروبة . وكان الشاب يجد بين زملائه مؤمنين صادقين ، فلم يشعر فى إيمانه بعزلة ، ولكنه لم يظفر بواحد يشاركه حماسه فى الدعوة إلى الإسلام والعروبة فقد استغرقت الأذهان أمور أخرى فى ذلك الوقت كالقضية المصرية ودمستور عام ١٩٢٣ ومقاطعة البضائع الأجنبية . نجيب — بهذه الكلمات — يحدد السمات المشتركة بين مأمون وجمهور الشباب آنذاك ، كما يحدد السمات التى ينفرد بها مأمون رضوان من دونهم جميعاً . وهكذا تجمع الشخصية القضية بين أحالة الفردية ونمطية النموذج الدالة على قضية فكرية .

ويرتك الفنان « بداية » الالتئام إلى اليمين . ليذهب إلى « بداية » الالتئام إلى اليسار . فإذا كان الدين قد أغرق المنتسب اليه فى دوامة العزلة عن الحركة الوطنية بالالتفاف حول شعر الإسلام والعروبة ، فإن الموقف النقيض عند على طه أن يحب بشجاعة الإنسان غير المتدين ، يحب عقل النقاد كما يحب شخصها ولا يفوت نجيب محفوظ أن يصوغ على طه فى إطار الشخصية الحية منصفه قائلاً : « والواقع أنه لم يكن يخلو من تناقض كان كثيراً ما يستهين بالملايين والملاكل ونظام الطبقات » .

ولكنه كان يلبس فيتألق ويأكل لذيذ الطعام حتى يشبع ، ويفتق عن سعة ..
إلا أن هذا التناقض جاء امتدادا للتحول الذي داهم الشخصية في مستهل حياتها
الطاعية فقد تزعت عقيدة على طه ، وتعرض لآلام التحول الفتاكه ثم ارتقى
بين أحضان الفلسفة المادية : هيكل وامتولد ماخ . وآمن بالتفسير المادى
للحياة . وارتاح أيما ارتياح للقول بأن الوجود مادة وأن الحياة والروح تفاعلات
مادية معقدة ، إن هذا التصوير لشخصية الممتنى اليسارى في ذلك الوقت ، يبلغ
درجة عالية من الصدق لأن المادية — كما قلت — تحمل أزمته الشخصية أولا ، ثم
تقوده فيما بعد إلى أزمة المجتمع ، والماديه التي عاشت في مصر قبيل الحرب العالمية
الثانية ليست هى المادية الجدلية أو المادية التاريخية التى من شأنها أن تنظم العقلية
اليسارية تنظيماً علمياً دقيقاً وإنما كانت تلك المادية التى تبسط شئون الطبيعة والكون
تبسيطاً مذهلاً يقرب بهامن الرخص والابتذال ، وبينما كانت أوروبا قد تجاوزت
هذه المرحلة من مراحل تطور الفلسفة المادية إلا أن الشرق العربى كان على حياض
شديد في استقبال هذه المرحلة الفجة ، وبينما كانت المادية المبتدلة تمثل مرحلة
زجعية في الفلسفة العلية ، عند الغربيين ، كانت تمثل في بلادنا دوراً ثورياً للغاية ،
وذلك أن الدين عندنا كان وما يزال ، مؤسسة قوية من مؤسسات اليمين ، ولم تكن
مادية هيكل وما في واقع الأمر إلا حرباً على الدين أما الجانب الاجتماعى فقد
تلقاه معظم الشباب المصرى في تلك الفترة عن أوجست كومب ؛ ونعود إلى على طه
فترأه قد ظفر بأوجست كومت . وبشره الفيلسوف بإله جديدة هو المجتمع ،
ودين جديد هو العقل ، آمن بالمجتمع البشرى والعلم الانسانى ، وأعتقد أن للحد
— كما للؤمن — مبادئ ومثلاً إذا شاء وشاءت له إرادته ، وأن الخير أعمق
أصولاً من الطبيعة البشريه من الدين ، فهو الذى خلق الدين قديماً وليس الدين
الذى أوجده كما كان يتوهم ، وجعل يقول في نفسه : كنت فاضلاً بدين وبغير
عقل ، وأنا اليوم فاضل بعقل وبلا خرافة .. وثاب إلى مثله العليا آمناً مطمئناً
متمثلًا حماساً وقوة ؛ وشغف بالإصلاح الاجتماعى ، وحلم بالجنة الأرضية ، فدرس
المذاهب الاجتماعيه ، حتى طالب له أن يدعو نفسه اشتراكياً !

إن أسوأ ما في هذه الصيغة الخيرية أنها لا تجعل الشخصية في حالة فعل . إن الفنان
يقف بيننا وبين شخصياته كوسيط بينها وبين القاريء في أحسن الأحوال ، أو

كوصى على ذلك القارىء إذا لم تكن الأحوال حسنة . وهو يفسد بذلك مدلول الحركة عند الشخصيات ، فلا تقتنع بيسارية على طه أو يمينية مأمون رضوان ، من خلال حركة اليسار الذى ينتمى اليه على طه أو اليمين الذى ينتمى اليه مأمون . وإنما من خلال البوق الذى يمسك به المؤلف ها تفاقاً بإيمان مأمون واعتراضه على زميله بأن للإسلام اشتراكه الممقولة ، فيه الزكاة التى تضمن ، لو طبقت بدقة ، العدالة الاجتماعية دون جور على الفرائز التى يستمد منها الانسان العون فى كفاحه ، فإذا أردت للدنيا نظاماً مهيئاً لها الاخوة الحققة والسعادة والعدالة ، فدونك والاسلام .

إننا نعلم يقيناً أن قضية الاتهام فى القاهرة الجديدة قضية ثانوية ، ذلك لأن الإتهام فى تلك المرحلة لم تكن دعائمه توطدت بعد . الضائع هو الشخصية الرئيسية فى الرواية ، أما المنتمى إلى اليمين أو إلى اليسار ، فهو شخصية ثانوية . بل إن درجة الاتهام نفسها لم تبلغ درجة عالية من النضج ، لأن الضباب الفكري كان يحيطها بهالة رومانسية فى أغلب الأحيان . هذا كله حق ، وقد كان الفنان صادقاً غاية الصدق فى تصور اللوحة التاريخية لعصرنا قبيل الحرب الثانية ، غير أن منهجه فى التعبير كان يتسم بسكونية واضحة تلتزم الشخصيات لإزائها بمنطق التبرير للوفاق والأحداث ، ولا تدع إمكانية التناقض قائمة فى السلوك العقوى لهذه العناصر الفنية جميعها . فيبدو لنا المنتمى اليسارى أو اليميني فى حالة محلك سر ، حينئذ . أو فى حالة توازى مع بقية خطوط الرواية أحياناً أخرى . ومن هنا تفقد القضية أهمية الصراع الكامن بين أطرافها وتناقضاتها . فلا يكفيننا مطلقاً أن يصرخ على طه فى وجه زملائه : الحاجة ماسة حقاً إلى وعظ من نوع جديد ، من كيلتنا لا من الأظهر يدينون للشعب أنه مسلوب الحقوق ، ويدلونه إلى سبيل الخلاص . أو أن يرد عليه مأمون رضوان بنفس الدرجة من الثبات واليقين والعنف : الدين ، الاسلام بلسم لجميع آلانما . إذا كان الهدف النهائى للفنان هو إيجاد حالة من التعاطف والتجاوب والافتتاح بين القارئ وبينه ، فإن هذه الحالة ان تستطيع أن تجد طريقها إلى العقل والوجدان . إذا لم تحتمك تلك المجرى التى يهتف بها طرفا النزاع ، بالواقع الاجتماعى . وهذا بالضبط ما أشارت اليه فيما سبق بقولى إن الشخصية الفنية هى الشخصية الحية فى حالة فعل . لقد عثر نجيب محفوظ على كنز عظيم فى مسألة الديمقراطية كمحور فكرى لقضية الاتهام ، كاتب مصر تعالى من أروبة الحربة

معاناة الأثرياء . وكان الموقف اليسارى ينطق على لسان على طه : الحكومة والبرلمان . . فيجيبه محبوب عبد الدايم إن الحكومة أسرة واحدة ، أو هي طبقة واحدة متعددة الأسر وهي لا تأبه بأن تضحي مصلحة الشعب إذا تعارضت مع مصلحتها ، النائب الذى ينفق مئآت الجنيهات قبل أن ينتخب لا يمكن أن يمثل الشعب الفقير ، والبرلمان فى ذلك شأنه شأن المؤسسات الأخرى . أنظر إلى قصر العيني مثلاً ، فبالاسم مستشفى الشعب الفقير ، وبالفعل حقل تجارب لإجراء اختبارات الموت على الفقراء . فقال على طه يهدوه .

— السخط شعور مقدس ، أما اليأس فرض . ومهما يكن من أمر فالبرلمان بحيرة تلتقى فيها جداول متباينة المصادر لا يحيد من أى تيار أمواها ، وينشأ عنها نبع جديد .

هذا هو موقف اليسار المصرى بالفعل من قضية الديمقراطية عند احتداد الأزمة . لم يكن على طه ذا هدف واضح ، واختلطت عليه الوسائل . كان مهياً للاشتغال بالسياسة . لكن السياسة كما يعرفها هو لا كما يعرفها الناس ولو وجد حزباً ذا مبادئ اجتماعية لاشارك فيه بلا تردد ، ولكن أين هذا الحزب ؟ . فهل ينتظر حتى تنشأ الأحزاب الاجتماعية ثم يشترك فيها . أم يأخذ هو فى الدعوة إليها منذ الآن ؟ . لا شك أن الانتظار أسهل وأحكم إذ ما جدوى الدعوة إلى الإصلاح الاجتماعى فى بلد لا يشغله شغل عن الدستور والمعاهدة ولعله من الخير أن ينتظر قليلاً ليستكمل عدته من العلم والمعرفة ، إن هذه الأسطر توضح وجهة نظر الفنان بنفس القدر الذى تشارك به فى تكملة الصورة التى عليها المنتمى اليسارى ذلك الحين فالفنان — فى المستوى الايديولوجى — لا يرى المحركات الاجتماعية الثورية التى كانت تتجمع حول الضمير المصرى منذ نهاية الحرب العالمية الأولى ، والمنتمى اليسارى — من جهة أخرى — ينهل من معين الفلسفة البرجوازية ، فلا يرى سوى الاتحاد والمسألة الديمقراطية والاشتغال بالصحافة « إلى الإصلاح الاجتماعى ، وكذلك الأمر مع المنتمى إلى اليمين ، أنه يكتفى بالتساؤل . ألا يمكن أن يبدأ كفاخنا الحقيقى فى جمعية الشبان المسلمين ؟ فنظير الاسلام من غبار الوثنيات ، ونرد إليه

روحه الفنية ، ونفشر منها دعوة لا تلبث أن تشمل الشرق العربي جميعاً ثم بلاد المسلمين ؟

يفتقد القارىء منذ البداية ماهية الصراع بين اليمين واليسار ، وبينهما وبين الواقع .. فلا نستشعر جوهر اليسار الذى يمثل على طه ، أى أننا لا نلتقي مكانه من اليسار المحلى القائم وقتذاك ، ولا من اليسار العالمى كقياس لتطور الحركة الاشتراكية فى العالم . ولا من الحركة الاجتماعية فى العالم ، ولا من الحركة الاجتماعية فى بلادنا . وكما أننا لا ندرك نوعية اليمين الذى يمثل مأمون رضوان ، فهو بعيد تماماً عن أن يكون تديناً متطرفاً ، وهو فى نفس الوقت يبتعد عن أن يكون يمينياً منضماً فى إطار سياسى . إلا أننا لا نفتقد مطلقاً ما يمكن تسميته بالإيماء الحية إلى ما كانت عليه الخريطة الاجتماعية والسياسية للبلاد ، حين يقول محبوب . ومن عجب أنه — أى مأمون — وعلى طه تقيضان . ومع ذلك فلا يبعد أن يقذف بهما المجتمع معاً إلى أحماق السجون غير مفرق بين عابدة وكافرة إنما يستلهم أحداث المستقبل القريب التى كان يحدها الفنان ببصيرة نافذة وحساسية شفاقة تجاه أزمة الديمقراطية .

وعندما تقع كارثة محبوب عبد الدايم يتخذ منها مأمون رضوان موقفاً أخلاقياً محدداً ذلك أن مأساة اليوم هى مأساة الزيف ، ويتخذ منها على طه موقفاً آخر فيرد على صاحبه « .. لا نفس نصيب المجتمع من جبريته » ثم يحتتم نجيب محفوظ روايته قائلاً على لسان على طه « .. ولكن المجتمع الذى نحلم به ضرورياً نراها فى وضعنا الحالى ضرباً من القضاء والقدر » . والحق أن هذه الخاتمة لها دلالتها بالنسبة لمنهج فنان فى التفكير والتعبير معاً . فمأساة القاهرة الجديدة قد صيغت من تسيج اجتماعى أولاً لا فى مجال للرؤية الميتافيزيقية فيه . ومأساة القاهرة الجديدة شاهدها والمنتمى يمينياً ويساراً على السواء ، فأقر هذا المنتمى أن الضياع هو جوهر هذه المأساة . إلا أن صياغة أحداث المأساة على ضوء التركيب الاجتماعى السئ ، يجعل من هذه الأحداث تبريراً قوياً لموقف المنتمى إلى اليسار . ومن ثم تجنىء الكلمات الأخيرة فى القاهرة الجديدة ، وكأنها تنويج « فكرى » لتلك الأحداث الدامية التى لم يعد يعوزها التفكير بالرغم من تساؤل الجميع : ماذا تخفى لنا أيها الغد ؟ لقد جاء هذا التساؤل كهزمة وصل فنية بين أحداث القاهرة الجديدة

وأحداث خان الخليلي وهو لا يشير لحظة واحدة إلى أى ارتباط في مدلول هذه الأحداث . ومأساة القاهرة الجديدة تؤكد أن الالتئام هو الاستناد على جدار نفس من عقيدة فكرية معينة ، وأن الالتئام لا يقابله الا انتفاء في مجتمعنا . فبينما يعتبر التصوف والرهبة من صفات اللاتنى ، نرى التدين في بلادنا يقود الممتنى اليئى إلى جماعة الشبان المسلمين (حتى ذلك الوقت) . . والانتفاء اليسارى يبدأ من الإيمان لم ويتنى إلى الدعوة الإصلاح الاجتماعى ، فاليسارية هنا أقرب إلى التعبير المجازى عن المواقف الوطنية التقدمية الديموقراطية لبعض أبناء البرجوازية من المثقفين . وهذا النوع من الالتئام اليسارى يعتمد على الثقافة ووسيلته (الصحافة) وهو بعيد بقدر المستطاع عن الأحزاب . ولذلك فهو يفصل بين المسألة الوطنية والمسألة الاجتماعية من ناحية ، ثم يعالج المسألة الاجتماعية في إطار النظام القائم من ناحية أخرى . ويخطط الممتنى إلى اليمن بين العروبة والإسلام ولا يلتفت كثيراً إلى المسألة الوطنية المحلية . ويلتقى اليمنى واليسارى في الحذر من السلطة ومهادتها ، يلتقى اليسارى بالضائع في الكفر بالقيم اليمنية .

هناك أزمة حقيقية إذن في حياة الممتنى إلى اليمن هى اقتفاره إلى بناء عقائدى متكامل من شأنه أن يعطى حلولاً لتغيير الواقع من حولة . وهى أزمة مرحلية تجاوزها اليمنى بعدئذ حين ارتقى في أحضان الفاشية العلنية ، سواء في جناحها المتدين (الاخوان المسلمين) أو في جناحها القومى (مصر الفتاة) . وهناك أزمة حقيقة في حياة الممتنى إلى اليسار هى أنه يعترف من الفلسفة البرجوازية ما يعينه على الوقوف أمام حضارة كاملة في حاجة لـ التغيير من الداخل ، من حيث الجوهر .

وأزمة كل من هذين النموذجيين ، كانت كفيلة بأحداث حركة درامية في الرواية لولا أن المؤلف في ذلك التاريخ الذى كتب فيه روايته (١٩٤٨ — ١٩٤٩) لم يكن قد بلغ درجة كبيرة من النضج في التفكير الفنى والاجتماعى إذ أنه من الناحية لجأ إلى صياغة كل من على طه ومأمون رضوان في (أنماط) ساكنة غير قابلة للتفاعل المعقد مع بقية الشخصيات أو الأحداث أو المواقف . كانت « الحركة » تمضى في خطوط متوازية أو متقابلة لا تعرف الاحتكاك أو الانحناء أو التعرج ، بالإضافة إلى الصيغة الخبرية ، والمفهوم الاجتماعى القاصر عند المؤلف حينئذ ،

وبروز شخصية «الصائغ» كشخصية رئيسية ألفت الأهمية البالغة لبقية الشخصيات الثانوية . وكان المفهوم الاجتماعي قاصراً عند نجيب محفوظ لما يمكن تصوّره من اختلاط قراءاته الفلسفية في المادية والعلم ، مع موقفه السياسى إلى جانب الوفد . في مثل هذا الموقف تبهت القضية الاجتماعية وتناكد أزمة الديمقراطية ، وينعكس هذا المفهوم على الشخصية القريبة من وجدان الفنان ، أو التي تحقق له ذاته في العمل الفني ، وهي شخصية المنتمى إلى اليسار . والفارق إلى أذنيه في المفاهيم البرجوازية . وهي مفاهيم تقسم أولاً وقبل كل شيء ، برومانيتها الشديدة كما لاحظنا في علاقة على طه بالحب والصدقة والمجتمع ، ورومانيتها نابعة من التصور المائل لازمة المجتمع ، وحلول هذه الأزمة لم يعرض نجيب محفوظ موقفاً واحداً للصراع الايديولوجى بين اليمين واليسار أو بين أيهما والمجتمع حتى تكشف لنا الحركة الاجتماعية عن طبيعتها . وهذا يؤكد ان قوانين تطور المجتمع كانت غائبة عن وعى الفنان إبان تلك الفترة . وانعكس غيابها على قوانين الحركة الدراسية في العمل الفني لجاء الصراع بين اليمين واليسار والصائغين والسلطة مجرد حوار عنيف في مناقشات لا تنتهى .

أما «خان الخليل» ، فهي تقدم لنا القضية خلال أزمة مصر أثناء الحرب العالمية الثانية . فأحمد عاكف — المضطهد — يدنو من ختام الأربعين على مرمى ومسمع من الموت المخيف ، وقد أصيب منذ وقت مبكر بداء التشبه بالمفكرين . وهو بجانب تمثيله الرئيسى لشخصية «المضطهد» الرئيسى ، إلا أنه «الحك» الذى يستخدم المؤلف في إيضاح جوانب المنتمى إلى اليسار آنذاك . أحمد عاكف يقتنى مجموعة من الكتب الأزهرية يعدها آية العلم العسير الذى لا ينفذ لإحقاقه الأقالون . وهو يلتقى مع مأمون رضوان في جزئية صغيرة بالرغم من أهميتها ، تلك هي أنه أصيب في فترة من حياته بمرض غريب هو الأرق ، ولكنه كان جملة الأسباب التى عقم بها عقله وأشفت به على الجنون .

النقيض المقابل لأحمد عاكف هو المحامى الشاب أحمد راشد ، وهو الذى يصل حركة الاتهام إلى اليسار في القاهرة الجديدة ، بهذه الحركة في خان الخليل ، برباط جديد من الايمان بالاشتراكية العلمية . والصراع بينه وبين أحمد عاكف

لا يضيق حتى يصبح حواراً ومناقشات في المبادئ الإنسانية كما هو الحال في القاهرة الجديدة وإنما يحسم الفنان الصراع بينهما في موضوعات بعيدة نوعاً عن التقريرية والمباشرة ، كان يقول المتتبع اليسارى أحمد راشد :

— هذا الحى هو القاهرة القديمة ، فهو بقايا متداعية حقيقة بأن تهز الخيال وتوقظ الحنان وتستثير الرثاء . فإذا نظرت بعين العقل لم تر إلا قذارة تقتضينا المحافظة عليها التضحية بالبشر . وما أجدر أن نمحوها لننتج للناس فرصة التمتع بالحياة الصحية السعيدة .

حينئذ يقع المتتبع إلى اليقين في حيرة بالغة من هذا الأسلوب الجديد في التفاهم ومن ثم يندفع قائلاً :

— ليس القديم من البقاع مجرد قذارة ، فهو ذكرى قد تكون أجل من حقائق الواقع فتبعث في النفوس فضائل شتى .. إن القاهرة التي تريد أن تمحوها من الوجود هي القاهرة المعزية ذات المجد والمؤثر . أين منها هذه القاهرة الجديدة المستعبدة .. ؟

إن الفنان ما يزال يضرب على وتر أزمة الديموقراطية ، وموقف كل من اليمين واليسار في هذه الأزمة . ولكنه لم يعد يستخدم الشخصية يوماً هاتف بآراء اليمين واليسار ، بل هو يهيم الشخصية في حالة فعل . ولكنه لا يتجاوز هذه الخطوة البسيطة إلى ما هو أعمق من الصراع بين الشخصية والأخرى ، إلى الصراع بين الفكر والواقع . إن تجسيم الحركة الدرامية في خان الخليلي يظل مقصوراً على طرفي اليمين واليسار ، حين يستشهد أحمد عاكف ببنت من الشعر في حديثه يقاطعه أحد راشد قائلاً :

— أنت يا أستاذ عاكف من الذين يتشدقون بالشعر ؟

— فقساء عاكف بإنكار :

— وماذا ترى في ذلك ؟

— لا شيء البتة ، إلا أننى أعلم أن الناس عادة لا يعدلون بالشعر القديم شعراً حديثاً ، مما يوجب أن يكثرت استشهادهم ، إذا أرادوا أن يستشهدوا بشعر ، بالقديم ، وأنا أكره النظر في الماضي .

— لا أكاد أفهم .

— أريد أن أقول أنني أكره الاستشهاد بالشعر لأننى أكره الرجوع إلى الماضى . أريد أن أعيش فى الحال وللبستقبل وحسبى ما فى عصرنا من حكماء هم أهل الارشاد والتوجيه .

وكان أحمد عاكف على عكس صاحبه يحسب أن الماضى انطوى على العظمة الحقيقية ، أو أنه لم يعرف غير بعض نماذج العظمة الماضية لا يدرى شيئاً من عظمة عصرنا ، فثارت ثائرتة وقال منكرأ :

— وفيهم إنكار عظمة الغابرين وفيهم الانبياء والرسول .
— لعصرنا رسله كذلك .

وأوشك الرجل أن يعلن دهشته ، ولكنه كان أحزر من أن يبدى — فى حديث — دهشته إلا إذا أوجب ذلك جهل محدثه — لاعلمه — طبعاً ! فساءل فى هدوء :

— ومن رسل العصر الحاضر ؟

— اضرب مثلاً بهذين العبقريين : فرويد وكارل ماركس .
لأن نجيب محفوظ يسجل ، المدى ، الذى بلغته الحركة الفكرية فى مصر بأنها عبرت مرحلة أوجت كومت فى التفكير الاجتماعى إلى مرحلة كارل ماركس . وهو يضيف ظاهرة الخلط التى راحت فى الفكر المصرى الحديث بين فرويد وماركس حتى أن سلامة موسى يقول : لقد خرجت منهما بأزكى الثمرات ، المرحلة الواقعة بين كومت وماركس — عند نجيب محفوظ — هى مرحلة فكرية لحسب لم يتصور انعكاساتها الاجتماعية ، والنسبيج الفنى الذى يجسد هذه الانعكاسات . ولاشك أن العقل الفنى عالم مستقل بذاته لا ينبغى أن تقارن بينه وبين العالم الواقعى إلا فى حدود هزات الوصل القائمة بين الفن والحياة أى أن قراءتنا لحنان الخليلى فى إطارها الواقعى لا ينسبى ، المادة الخام ، التى صاغها الفنان فى هذا الإطار فالمادة الواقعية الخام هى إحدى العناصر المكونة للعمل الفنى .. بالاضافة إلى بقية عناصره النفسية والايديولوجية والجمالية . لهذا فهو — أى الفنان فى هذه الرواية — يكتبنى بوقع التطور على النماذج البشرية المختلفة ، فيستأنف السرد حول

أحمد عاكف . . . وشعر بيد تضاف على عنقه تتكتم أنفاسه ! بل شعر بخرج
عميق في كرامته لأنه لم يسمع قبل الآن هذين الاسمين ! وأضمر لصاحبه غضباً
جنونياً . ولكن لم يسمعه إظهار جهله فبرز رأسه هزة العارف العالم ونساء :

— أترأها — أى فرويد وماركس — يضارعان العباقرة الأولين ؟ !

وكان سرور المحامى الشاب بعثوره على انسان مثقف لا يعادله سرور فرغب
في المناظرة رغبة قوية ، وأدنى كرسيه إلى كرسي صاحبه حتى لم يعد يفصل بينهما
شيء . وقال بصوت لا يسمعه سواه :

— لقد هيأت فلسفة فرويد للفرد فرص النجاة من أمراض الحياة الجنسية التي
تلعب في حياتنا الدور الجوهري ونهيج له كارل ماركس سبل التحرر من الشقاء
الاجتماعى ، أليس كذلك ؟

الفنان يلخص بهذه الأسطر أحد الانباء الهامة في ذلك الوقت ، هو أن
الفكر الماركسى أصبح التعبير الثورى عن الحركة الاجتماعية المصرية . ومن ناحية
أخرى أصبحت الثقافة هى الرباط النضالى الأول الذى يشد أبناء البرجوازية من
المثقفين إلى الكفاح الثورى من أجل الاشتراكية . غير أن نجيب محفوظ لا يرى
من هذا الكفاح سوى المسألة الوطنية والجانب الديموقراطى والمحركة ضد الرؤية
المتنافية التى ورنناها عن أجداد الأجداد منذ آلاف السنين . أحمد راشد
لا يرى « حكمة » فى الماضى ، فإذا قال عاكف « ودينا ؟ » رفع الشاب حاجبيه
دهشة « ولو استطاع عاكف أن يستكشف ما وراء النظارة السوداء لرأى نظرة
احتقار تورث الجنون ، وكان عاكف يقرأ منذ بعيد فلسفة لإخوان الصفاء
الدينية فرغب أن يلخصها فى كلمات محدثة البغيض ليدفع عن نفسه تهمة الأخخذل
برأى العوام فى الدين ، فقال :

— إن فى الدين ظاهراً حسياً للعوام وجوهرًا عقلياً للبفكرين ، فهناك حقائق
لا يضيق المثقف بالإيمان بها مثل الله والناموس الإلهى والعقل الفعال .

فهر الشاب منمكبيه استهانة وقال :

— إن العلباء المعاصرين يعلمون بما الذرة من عناصر ، ربما وراء عالمنا

الشمس من ملايين العوالم ، فأين الله ؟ وما أساطير الديانات ؟ ، وما جدوى التفكير في مسائل لا يمكن أن تحل ، وبين أيدينا مسائل لا حصر لها يمكن أن تحل وينبغي أن نجد لها حلا .

ولا يفوت الفنان أن يصور المناخ السياسى والاجتماعى ، فielفت النظر إلى جماعة من لابسى الجلابيب أحاطوا بمائدة عند مدخل القهوة ، ومضى كل منهم يعد رزمة ضخمة من الأوراق المالية ، وكان منظر أ يستدعى الدهشة لما فيه من أوجه التناقض ، قال أحمد عاكف :

— لعلمهم من أغنياء الحرب .

فقال الآخر موافقاً :

— سيهجرون طبقة ويلحقون بطبقة أخرى .

— إن الحرب ترفع كثيرين من السفلة .

— السفلة .. هذا صحيح ولكن لا يوجد حذفاصل بين السفلة والطبقة العالية ، فأستقر أطبو اليوم كانوا سفلة الأمس . ألا تعلم أن رعاع الغزاة اتهبوا فى الماضى أراضينا بحكم الغزو ؟ .. وهام أولاء يكونون طبقة عالية متمعة بالجاه والسؤدد والامتيازات التى لا حصر لها . ولأول مرة يميل إلى موافقته دون نزوع إلى المعارضة ، فقال :

— هذا رأى !

فأستدرك الشاب قائلاً :

— ويرى كارك مادكس أن العمال سيظفرون بالنصر النهائى فيصير العالم طبقة واحدة متمعة بالضرورات الحيوية والكمالات الانسانية ، وهذه هى الاشتراكية !

إن المنتهى إلى البين والمتنقى إلى اليسار ، يلتقيان فى كثير من الأحيان . ولكنه لقاء ذو دلالة واضحة فنجيب محفوظ يحتم النقاش كما يحتم القاهرة الجديدة بالتصاير واضح لأحد الزائرين المتصارعين ، فالموضوعية الكاملة فى تصوير الموقف الدرامى لا تنفى أن هناك نتيجة موضوعية محددة هى الاشتراكية والفكر العلمى .

ولما كانت نقطة الانطلاق الدرامية دائماً هي الموقف من الدين فإن امتدادات هذا الموقف تصور الأحداث هكذا : مناقشات حامية لا تنتهى بين اليسارى المؤمن بالعلم واليميني المؤمن بالله . وتحجب الرؤية الاجتماعية القاصرة للفنان حينذاك ، ما تؤكد حركته المجتمع من انتصارات إلى جانب العلم والاشتراكية .. بغض النظر عما يمكن أن تودى إليه هذه الانتصارات من كشف لأوراق الدين والميتافيزيقا . فاليسارى — بعد مرحلة رد الفعل — ينظر إلى الدين نظرة جديدة . أنه يراه معوقاً للحركة الثورية بلا شك ، ولكنه يحاول ألا يجعل منه قضية أساسية في زمن معين ، وبين الجماهير الشعبية بالذات . فالآلم هو القضاء على الاستغلال الاجتماعى الذى يؤدي بدوره إلى القضاء على الاستغلال العقلى . وفى أحيان نادرة كان للفنان يلتقط حركة الاحتكاك بين الفكر والواقع . فيصور ما آلت إليه الجماهير من ضلال خطير ، فيدور مثل هذا الحديث بينهم :

— وهتلر ينطوى على احترام عميق للبقاع الإسلامية !

— بل يقال أنه يظن الإيمان بالإسلام !

— ليس هذا عليه ببعيد ، ألم يقل الشيخ لبیب التقي النقى أنه رأى فيما يرى النائم حلى بن أبى طالب رضى الله عنه يقلده سيف الإسلام .

— سوف يعيد . — بعد فروغه من الحرب — إلى الإسلام بحده الأول ، ويلبش من الأسم الإسلامية اتحاداً كبيراً ، ثم يوثق بينه وبين ألمانيا بعهود الصداقة والتحالف .

— لذلك يؤيده الله في حروبه .

— وما كان الله ليضمره لولا جميل طويته ، وإنما لكل امرئ ما نوى .

هذا الاختيار الدقيق لانهكاسات اليمين الفسكرى على أن موقف الجماهير من المسألة الوطنية ، يمثل ما سبق أن أشرت إليه بعملية التفاعل بين الفكر والواقع ، فليس الأمر مجرد حوار بين منتم إلى اليمين وآخر إلى اليسار وإنما يتجاوز الحوار التقافى المألوف إلى تلبس نبض الحياة في وجدان الشعب . وفى المستوى الجمالى تعكس هذه الخطوة الجديدة من جانب نجيب محفوظ ، ولعلها خطوة قصيرة المدى والفاعلية إلى حد كبير أيضاً . فن غير المعقول — بعد عشر سنوات من أحداثه

القاهرة الجديدة - أن يظل الممتحن اليسارى محصورا في نطاق ضيق من المناقشات بإحدى المقاهى . بل ان على طه كان أكثر تقدما بإقباله على العمل الحر في الصحافة وتأليفه مقالات داعية إلى توزيع الثروة الانتاجية توزيعا عادلا .. أما أحمد راشد فلا نراه إلا محاورا ذكيا في أحد أركان المقهى ، يسوى المنظار الأسود على عينيه ويقول ولدى أمل واحد : أن يقتصر الروس وتحرر الدنيا من الأغلال والأوهام . أو يقول : نحن شعب من الشحاذين .. وحفنة من أصحاب الملايين . أو أنه ليس يوجد شر من نظام يقضى على أناس بالانحدار إلى مستوى الحيوان الأعجم أو يتساءل : لست أدرى كيف تطيب الحياة لقوم عقلاء وهم يعلون أن غالبية قومهم جياع ؟ لا ريب أن هذه الكلمات تشير إلى اتجاه السهم في تكوين الشخصية الفنية ، فأحمد راشد هو نموذج للشغف البرجوازي المتقدم . وأعود مرة أخرى إلى القول بأن المقارنة بين الفن والواقع يملئها منهج الفنان في التعبير . فلقد أثر المنهج الواقعي الذي يستمد من الحياة مادته الخام . والمادة الخام تشترك كما قلت في صياغة العمل الفني على نحو ما . لهذا أقول أن تصوير المضطهد - أحمد عاكف - أسدل ستارا كثيفا على تصوير الممتنى . وعلى الرغم من ثانوية الدور الذي يقوم به أحمد راشد إلا أن استخدامه ، أصلا ، كنموذج للمتمنى اليسارى ، كان يفرض على الفنان مجموعة من الاعتبارات . الاعتبار الأول أن ثانوية الدور لا تعنى بحال أعمال الشخصية ، أو إلقائها في الظل . فنحن لانستطيع الزعم بأن أحمد راشد كان أكثر فاعلية من أى شخصية أخرى نرتاد المقهى . فبالرغم من تحدياته الفكرية لأراء أحمد عاكف . إلا أنه لم يكن ذا أثر إيجابي في تحريك الأحداث ، ولوفى المستوى الثانى أو الثالث لشخصيات الرواية . والاعتبار الثانى هو عزلة الحياة الخاصة عن الحياة العامة لشخصية أحمد راشد ، أو أن هذه وتلك لم تكن سوى الأحاديث المتناثرة الخاصة بينه وبين الأصدقاء . أما صياغة الشخصية في حالة تفاعل مع الأحداث الخاصة والعامة ، فإن ذلك ما لم يخطر على بال المؤلف الذى لم يتصور فيما يبدو أن وحدة الشخصية لا تنفى تناقضاتها الخاصة بين الفكر والسلوك ، أو بين السلوك العام والسلوك الخاص . إن العام والخاص في حياة الشخصية الفنية يخلق ما يمكن تسميته بدراما الشخصية . والاعتبار الثالث هو الكشف عن العالم الداخلى لأحمد راشد . فلا أحد يعلم ما إذا كانت الحمامة وفقدان إحدى العينين

ودخله الشهري وأصدقائه لها تأثير خاص على ديناميكية حياته ، أو أن نوعية يساريته كانت بمعزل عن عالمه الداخلي .

إن الفنان لا يتجاهل هذه الاعتبارات تماماً ، ولكنه يصوغها على نحو قريب من المباشرة التي تخلص منها إلى حد ما في هذه الرواية . إن هذا النقص في التكوين الدرامي لشخصية أحمد راشد يحدث خلخلة عميقة في الهيكل الروائي العام . ففي أكثر المواضع يلجأ الفنان إلى تجسيم الانفعال الشعوري بحيث يتعبد به عن المباشرة أو التقرير . فإذا جاء عند شخصية أحمد راشد سمعناه يقول : لا غنى عن التسليح بالعلم للكنائس الحق ، لا للإستغراق في تأملاته ، ولكن لتحرير النفس من أصفاد الأوهام والثرهات ، فكما أنقذتنا الديانات من الوثنية ينبغي أن ينقذنا العلم من الديانات . أو هو يجيب على أحد المتحمسين للألمان هكذا : الظاهر أنك تجعل حقيقة روسيا ، روسيا الاشتراكية غير روسيا القيصرية ، الشعب الاشتراكي كتلة من الصلب والإيمان والعزيمة وهو ربما تهمقر ريثما يأخذ أنفاسه ، ولكنه لن يلقى السلاح أبداً ، لن يسلم لدواعي الجريمة . أو هو يعلق على حادثة شراء أحد المسنين الأثرياء لفتاة جميلة فقيرة تصفروه سنًا بسنوات كثيرة ، فيقول . . . أنظر إلى المال كيف يستذل الحسن ؟ إن أقبح ما في عالمنا هو خنوع الفضائل والقيم السامية للضرورات الحيوانية فكيف سامت الحسناء نفسها قبول يد هذا القرد الذمير ؟ وإن يكون اجتماعهما زواجاً ، ولكنه جريمة مزدوجة تعد من ناحية سرقة ومن ناحية اغتصاباً . ولن يزال جمالها فاضحاً لقبحه ، وقبحه فاضحاً لجشعها . . . ولا يمكن أن تقترف هذه الجريمة وأمثالها في ظل الاشتراكية ، أو هو يقول للفتاة التي يقوم بتدريسها « تخيل إلى أنك لا تحبين العلم كما يجب وأن لم يتصلك الاجتهاد أو حسن الفهم ، فأحبيه كما تحبين الحياة فهو منها بمثابة العقل من شخص الإنسان ، وينبغي أن يتغذى به عقلك ويتشبه كما يتغذى جسمك بالطعام ويتشبه . أين الشوق إلى أسرار الوجود ؟ أين اللفتة على المعرفة ؟ ... لا يجوز أن يتخلف قلب المرأة من قلب الرجل في طريق العرفان والمجهول .

إن هذه المحاورات الدككية تضيء لنا الإطار العام للشخصية الفنية التي يمثلها المنتهى اليساري . بالإضافة إلى استخدام الفنان للبصطهد كمرآة — من أحد

جوانبها - للضمير اليبين . ولكنها ، هذه المحاورات ، لاتصوغ بحال جوهر هذه الشخصية ، ما دام هذا الجوهر بعيداً عن أى امتحان أو تفاعل أو احتكاك مع الواقع الاجتماعى أو الآراء الفكرية الأخرى . فنحن لا ندرى بعد مرور عشر سنوات على أحداث القاهرة الجديدة ، ما إذا كان المنتمى اليسارى فى مصر قد تجاوز - وما أكثر ما يتجاوزه - مرحلة رد الفعل لإزاء الدين ، فتكونت معالمة وخصائمه الذاتية بمنزل عن التضخم والانفعال والمبالغة . هل ما يزال الدين هو نقطة الانطلاق فى الانحياز إلى اليسار الاجتماعى . وما هو الفرق بين أن يكون الدين هو هذه النقطة ، أو أن يكونها المجتمع بطبقاته وصراعاته المختلفة ؟ أم أن هناك أكثر من وشيجة اتصال وامتزاج بين الدين - كحركة فكرية - وصراع الطبقات كحركة اجتماعية ؟ . إن الاجابات الحاسمة على هذه التساؤلات كان يمكن للشخصية الفنية المتكاملة أن تجيب عنها ، ولكن عناية نجيب محفوظ بالشخصيات والأحداث الرئيسية وتجاهل الشخصيات والأحداث الثانوية ، أو جسد ما يشبه التضخم فى العمل الروائى من جهة ، والجزال فى بعض جوانبه الأخرى .

غير أنه فى رواية « بداية ونهاية » حاول الفنان أن يخطو خطوة جديدة ، فألى أى مدى حققت هذه الخطوة أحلامنا ؟ كان المنتمى اليسارى فى الأعمال السابقة ، يتميز بالوضوح الكامل ، وكان وضوحه يقترب به من المباشرة والتعريفية أما فى « بداية ونهاية » ، فنحن أمام مأساة البرجوازية المصرية الصغيرة التى تنبت فى كثير من الأحيان ذلك المنتمى غير المحدد الذى يقسم فى معظمه بالغموض . إستقبل « حسين » موث أبوه بقلب صامد ولكنه أبى أن يحمل الله المسؤولية . مسؤولية هذه « المصيبة » ، فوجه الحديث إلى أحد إخوته قائلاً : « ألا ترى أن الله إذا كان مسئولاً عن موت والدنا فليس مسئولاً عن قلة المعاش بحال الذى تركه ؟ » . أى أن المنتمى هنا يتجه ضميره إلى المأساة الاجتماعية مباشرة . ويعينى هنا أن ألق النظر إلى الزمن الروائى لبداية ونهاية ، فهو ثلاث سنوات تبدأ من القاهرة الجديدة قبل الحرب ، وتنتهى بعد الحرب . ومعنى ذلك أن حسين قد عاصر - قتيلاً - على طه . ومعناه - روائياً أن الفنان يقدم أكثر من نموذج للإلتئام اليسارى ، أو أنه يشير إلى أن ثمة درجات عديدة للإلتئام نحو اليسار ، ولعل حسين يمثل الحد الأدنى من عملية الإلتئام . فهو ليس شاباً جامعياً كمل طه

أو أحمد راشد حتى يمكن القول أنه تلقى ثقافة ما تعينه التفكير والتأمل . وهو لم يقف ذلك الموقف العنيد من قضية « الدين » . . . بل هو أقرب إلى « الحساسية الشعبية » التي تنفرد بمحصلة لا نهائية من المعاناة ، من التجربة ، فهي بقطرتها الحام تستشعر الأسى العميق في بلواها الاجتماعية ، والمأساة تحرکها بصورة عفوية نحو اليسار . لهذا لا ندهش كثيراً حين نستمع إلى حسين يردد في صفاء « إننا نأكل بعضنا بعضاً ، ينبغي أن نسر بتهريج حسن وعشبه ما دام يمحيطنا كل شهر بفخذ خروف . وينبغي أن نسر بأختنا الخياطة ما دامت تعد لنا لقمتنا الجافة . وهذا الشاب المتذمر — يقصد حسين — ينبغي أن يسر باقطاعي عن التعليم ما دام سيتم تعليمه . يأكل بعضنا البعض . أى وحشية . أى حياة ! لعل لا أجد إلا عزاء واحداً وهو أن قوة أكبر منا جميعاً تطحننا طحناً وتلتهمنا التهاماً ، وأننا نضمد ونقاتل ، .. قلت أننا لا ندهش كثيراً حين نستمع إلى هذه الكلمات ، فهي تتحدد « طبيعية » ، الانتماء اليسارى عند حسين من ناحية ، وهي تتحدد « المدى » ، الذي تذهب إليه هذه اليسارية من ناحية أخرى . والفنان هنا يرسم الشخصية الحية في حالة فعل بالرغم من كل ما تشير به الكلمات من حوار ذهني . فالحوار هنا يجرى جزءاً لا ينفصل عن بناء الشخصية . الحوار يسهم في بلورة الشخصية ويكسوها باللحم والدم . يبحث فيها وهجاً حاراً من السلوك الواقعي البعيد عن التجريد .

ولإذا وصل الحوار إلى درجة التجريد ، فأنما ليعبر عن جانب آخر من جوانب الشخصية . الحوار التجريدي عند علي طه أو أحمد راشد كان يمثل الجانب الوحيد ، أو الأداء الوحيدة في صياغة الشخصية ، ومن هنا كان يحمل قدراً لا بأس به من الاقتران . أما في شخصية حسين فان التجريد يمثل أحد وجوه الشخصية ، فهكذا يردد حسين « يا للعجب .. إن مصر تأكل بنيتها بلا رحمة . ومع هذا يقال صناً أننا شعب راض . هذا لعمرى ممتنى البؤس . أجل غاية البؤس أن تكون بائساً وراضياً . وهو الموت نفسه . لولا الفقر لوصلت تعلمي ، هل في ذلك شك؟ الجاه والحظ والمهن المحترمة في بلدنا هذا وراثية ، لست حاقداً ولكني حزين . حزين على نفسي وعلى الملايين . لست فرداً ولكنني أمة مظلومة ، وهذا ما يولد في روح المقاومة ويعزيني بنوع من السعادة لا أدري كيف أسميه . كلا لست حاقداً

ولا يائساً أيضاً ، وإذا كانت فرصة التعاميم العالى قد أفلتت من يدي ، فلن تفلت من يد حسنين ، وربما وجدت نفيسة الزوج المناسب سوف ترد الروح إلى أسرتنا فنذكر أيا منا السود بالفخار . . هذا الحوار المجرد من حدث أو موقف ، يعود بعدئذ فيرتبط بكل أطراف الحدث الدرامى الصانع للأساة . هذا الحوار التجريدى يحسم « المستوى الفردى » الذى ينطلق منه تفكير هذا النوع من المنتمين . إنه يمثل مصر كلها ترقد بين ذوات دمه . ومع هذا يعتقد أن تخرج حسنين من هذه المرحلة العالية ، يكفل له الأمن ولاسوته الاستقرار . وهذه الرؤية القاصرة عند حسين ، هى بعينها كانت تشكل حياة حسنين . ومن هنا جاءت النهاية المأساوية ترسم خطوط الفاجعة بصراحة . فقد تجاوز نجيب محفوظ رؤيته المحدودة فيما مضى إلى آفاق أكثر رحابة وعمقا . تمكن من أن يرى أن الأسلوب الفردى فى القرد على النظام القائم ليس حلا موضوعياً لمأساة مصر فى ظل الحكم البرجوازى شبه الاقطاعى المتحالف مع الاستثمار . لذلك جاءت النهاية فى « بداية ونهاية » دافعة للأسلوب الفردى فى القرد والمستوى الفردى فى التفكير . جاءت النهاية رداً حاسماً على تساؤلات حسين الذى تمثل مصر فى ذاته كما تمثل القوة الطاحنة لمصر ، ولكنه لم يتمثل قط حلاً ثورياً كاملاً . ليس الحوار تجريدياً إذن ، ما دام يرتبط بالشخصية والحدث العام والموقف الدرامى . كانت تصورات حسين وتخيلاته عن كارثة مصر ومصيرته هو شخصياً ، ترتبط دينامياً بالحركة الاجتماعية الدائرة من حوله . وكان الفنان يقول أن هذه الدرجة الباهتة من درجات الانتماء إلى اليسار لا تحقق — فى المستوى الاجتماعى — سوى هذه الدرجة البشعة من درجات المأساة . كان حسين يزواج بين هومو الفردية الخالصة ، فيمر عليه كثيراً أن يرى أمه منزوية فى العربة الحقيرة وسط البؤس والبائسين ، وبين هومو مصر كلها حين يسمع أحدهم يسأله : هل سمعت عن شخص واحد بمصر مات جوعاً ؟ فيجيب بمرارة : أصل شعبنا اعتاد الجوع ! ولكن هذه المزاوجة لم ترق إلى مستوى التفاعل أو الالتحام العضوى . نحن لا نلاحظ ارتفاعه إلى هذا المستوى كلما تبقى بأزق خاص كالخب . فعندما تقرر الظروف المحيطة أن يصبر قليلاً على الزواج يتأزم على نحو غريب حتى يصفه الفنان بقوله : كان فى تلك اللحظة عدواً لنفسه وللشعب جميعاً . أما هو فيقول : ما قيمة هذا كله ؟ الموت أرخص من الأمل . .

وإذا قرأ كتاباً عن الحركة الاشتراكية لمكدونالد أحس بسعادة غامرة ما دامت الاشتراكية في رأى المؤلف لا تتعارض مع الدين ولا الأسرة ولا الأخلاق. كان في وحدته وضيقة يسعد بأحلام الإصلاح ويتخيل مجتمعا خيرا من المجتمع الذى يعيش بين أحضانه ، وحالا خيرا من الحال المقدرة له ، وأسعده الأمل في إمكان تحقيق خياله دون الاعتداء على العقائد التى أشرب حبها والإيمان بها منذ طفولته ، ووجد نفسه ذات يوم ، يتأمل في صمت حزين الفوارق الطاغية التى تميز بين الموظفين ، وامتد خياله وهو لا يطوى إلى الفوارق التى تفصل بين الناس عامة .

لقد عنى نجيب محفوظ بتجسيد النسيج الأساسى للبرجوازية الصغيرة . وقدم المنتمى إلى اليمين أو إلى اليسار كخطين ثانويين ، ولكنهما يشكلان الصورة ، فظهرا في شكلهما التفريرى المباشر الذى يوصى بضعف حركة الالتئام . ويبدو هذا واضحا في أعماله الثلاثة ، القاهرة الجديدة ، ، خان الخليلي ، ، بداية ونهاية . وقد أراد نجيب محفوظ أن يقول أن المنتمى اليسارى المصرى في أزمة ، وقدم نفسه تعبيرا حاسما عن هذه الأزمة العقالية من خلال كمال عبد الجواد . ثم أوضح معالم الأزمة والمحسوسة ، من خلال أحمد وعبد المنعم ، فلم يكن يعنيه سوى هذه المعالم التى تتركز في أزمة الحرية . أما النماذج فليست إلا ركائز بعيدة عن الواقع . يتضح هذا البعد في تصوير الفنان لشخصية أحمد شوكت على أنما اليسارى المثال ، أو المنتمى النموذجي . . . وكالم تسكن الحركة اليسارية في مصر أثناء كتابته القاهرة الجديدة على تلك الدرجة من الضعف والوهن ، كذلك لم يكن المنتمون اليساريون في المرحلة التاريخية التى تقع أثناءها أحداث السكركية على درجة عالية من السكالم والنضج. لهذا تقرب رؤية نجيب محفوظ للحركة الاجتماعية لمبان تلك الفترة من المستوى النظرى المحض وتبتعد كثيرا عن تلبس اتجاهات، هذه الحركة في الواقع الحى . مما أدى بالشخصيات التى تمثل اليمين واليسار إلى ما يشبه الجحود ، لولا رمويتها التى تمثل بها جانبا خفيا من أزمة كمال عبد الجواد . كذلك كان الاتساع والشمول في لوحة العرض البانورامى التى عشناها في الثلاثية عاملا هاما في التأكيد على الدرجات المتفاوتة من الالتئام . أي أننا نلاحظ على

شخصية فهمى بعض الملامح التى لاحظناها على حسين . فبينما كانت الوطنية تجمعهما يختلف فهمى عن حسين بأنه كان ثوريا بالمعنى التطبيقي ، فلم ينزو قط بأبراج همومه الفردية ، ولكنه بادر بالهجرة من هذه الأبراج إلى ساحة النضال ، مهما كان الموت من احتمالات الطريق .

كشف نجيب محفوظ خلال هذه الشخصيات جميعها عن الوجه الرجعى الملازم للبرجوازية الصغيرة ، وهو خوفها المستمر من السقوط ، وإحساسها العميق بالملكية الفردية . كما أنه كشف عن وجهها التقدمى كشريحة كادحة . أما أزمة المنتمى اليسارى ، فقد حددها على ضوء طبيعة البرجوازية الصغيرة ، فهو — أى المنتمى — لا يتخلص تماماً من عناصر الضياع والانضطهاد . . الخ ، كما أنه يتبنى قيم طبقة أخرى غير طبقته ، أى أنه ليس أصيلاً فى انتمائه إليها . إن المنتمى فى أدب نجيب محفوظ — حتى الثلاثية — هو الفرد الملتزم بقضايا المجتمع الذى يعيش فيه . ويبدأ الالتزام من التعاطف النظرى مع هذه القضايا إلى الارتباط التنظيمى بالحزب أو الجماعة المعبرة عن هذه القضايا . . والاتناء الذى تخصص نجيب فى تحميله هو انتماء البرجوازي الصغير . فإذا كان النسيج الأساسى للبرجوازية الصغيرة المصرية هو الضائع والمضطهد والطريق القصير والمسدود والسراب ، فإن الاستقطاب الاتئامى ناحية اليمين أو ناحية اليسار يصوغ كيان المرحلة التاريخية الجديدة التى كانت تجتازها مصر فى نهاية الثلاثية . هذا الاستقطاب الذى تنتمى أغليته إلى اليمين ، وأقليته إلى اليسار . فيتبنى اليمينى أكثر القيم رجعية وبالتالي يتفق مع مضمون الطبقة السائدة . فى حين يتبنى اليسارى أكثر القيم تقدماً فيخرج بذلك من الطبقة ويصبح من أعدائها ، ومن هنا تبدأ أزمته التى ندعوها بأزمة الحرية . يلتقى اليمينى واليسارى إذن فى أنهما يرغبان فى تفسير الشكل الاجتماعى (ككل) مختلفين بذلك مع النسيج الأساسى لشريحتها الاجتماعية ، فهما لا يتجاوزان مأساة البرجوازية الصغيرة كما يفعل الضائع أو المضطهد ، وإنما مأساة المجتمع بأكمله . . ثم يفترقان من حيث تحديد هذا الشكل .

إن معالجة أزمة المنتمى العربى فى مصر — على هذا النحو — ترفض المقارنة أحد مع أية أعمال أخرى فى الشرق أو فى الغرب . فى أدب القرن التاسع عشر ، نستطيع أن نقرأ لدستوفسكى قصة شواخند و الأخوة كرامازوف ، فنضع أيدىنا على

نماذج الشباب الثورى حينذاك ، وهو يتخذ موقفاً بالغ الصرامة من الدين ، وموقفاً مائلاً من أزمة المجتمع . ولكن الطرف النقيض لهذا الفؤج هو الإبن الآخر الذى نرهبن ، وأصبحت السماء هى ملكته الحقيقية . فهل يمكن أن تكون هذه هى خريطة اليمين واليسار فى روسيا القيصرية ؟ كلا ، وإنما كان الراهب الشاب نموذجاً للامتنع . ولم يكن قط همتماً إلى اليمين بالرغم من تدينه الحاد . لماذا ؟ لأن الرهبنة والتصوف وما إليهما ليس تجسيدا للفرد فى خدمة اليمين ، وإنما هى زلزلة عقلية أساسها الشعور الحاد بالإلتئام . على عكس الإلتئام إلى جماعة الإخوان المسلمين أو مصر الفتاة ، فهما منظمتان سياسيتان من حيث الجوهر ، وما الدين عند الإخوان المسلمين ، أو القومية عند مصر الفتاة ، إلا دعامة أساسية يقام عليها صرح الفاشية . واللا إلتئام الذى يصدر عن إيمان عميق بحرية الفرد ، يختلف تماماً عن الإلتئام إلى الفاشية أو النازية ، وكلاهما يلتزم بالإيمان العميق بالفرد وامتياز . إن حرية الفرد شىء ، وامتياز الفرد أو الصفوة الممتازة شىء آخر . . . ولنقل إن الديموقراطية شىء والنيتشوية شىء آخر . . . وهذا هو الفرق الكائن بين اللامتنع الغربى حين يتوسل بالرهبنة إلى التفرد بالذات ، وبين الأخ المسلم حين يتوسل بالاسلام إلى تقلد مقلد الحكم وإقامة الفاشية الدينية .

إن أعظم ما فى الثلاثية أنها طرحت قضية الإلتئام على أوسع نطاق تاريخى بلغ الربع قرن . طرحت القضية فى مستوياتها العديدة ومراحلها المختلفة . فإذا كانت بين القصرين تمثل حركة الإلتئام إلى الحزب الوطنى والارهاص إلى تكوين الوفد فإن قصر الشوق تمثل مرحلة الأزمة بين الإلتئام الوفدى والإلتئام اليسارى المتكامل بينما تمثل السكرية مرحلة الإلتئام الإيجابى إلى اليسار . هذا البناء التاريخى الدقيق هو أحد عناصر العمل الفنى العظيم ، فالمرحلة التى كان يمثلها الحزب الوطنى هى سنوات الحرب العالمية الأولى . ونهاية بين القصرين رامية إلى نهاية هذا الحزب كممثل للحركة الوطنية . كذلك كانت هذه المرحلة هى سنوات الميسلاد لثورة ١٩١٩ . ونهاية الجزء من الأول الثلاثية يؤكد أن هذه الثورة لم تتجج تماماً . لهذه الأسباب كان فهمى نموذجاً رائعاً للتمنى الذى يصور أحلامه كلها فى جلاء الانجليز والاستقلال التام . ولقد أدى غياب المشكلة الاجتماعية من أذهان ووجدان القائمين بأمر المسألة الوطنية إلى نهاية الحزب الوطنى والثورة نمعاً . وفهمى هو المثال القوى لهذا المنتمى إلى الحركات السرية المناوئة للإنجليز ، لكنه لا ينشغل لحظة واحدة

بمأساة الفئات الكادحة من المجتمع المصرى التى شاركت فى حركة الحصول على الاستقلال دون أن تتال ثمرة تذكر .

أما فى قصر الشوق فإن كمال عبد الجواد يحتل الشاشة كلها ، ويصبح هو البطل المأزوم ، بطل العصر الممزق بين الفكر اليسارى المتكامل والسلوك الوفدى القلق . وجاءت نهاية الجزء الثانى من الثلاثية إعلاناً صريحاً بجوهر الأزمة . لقد وصلت المشكلة الاجتماعية إلى مرحلة عالية من النضج والاكتمال ، بحيث لم يعد حزب الوفد قادراً على تجاوز هذه المشكلة أو حلها . أصبح المنتسب إلى الوفد عاجزاً عن تقديم الحل الثورى الممكن للرحلة . وأثبت حزب الوفد بما لا يدع مجالاً للشك أنه حزب البرجوازية المسور بأسوارها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، بحيث لا يستطيع أن يقدم شيئاً إلى مشكلات الطبقات الشعبية التى آذرتة أثناء الكفاح المشترك ضد الاستعمار . إن أزمة المنتسب فى تلك المرحلة الوسطى هى أزمة الحرية فى مدلولها العميق ، أى حين يصبح شعاره الحزب والحرية ، هو الشعار الأكثر ثورية لطبيعة المرحلة . وقد كانت جميع المدارس الليبرالية فى الكفاح المصرى — وعلى رأسها الوفد — قد استنفدت طاقتها الثورية إلى أبعد مدى يتسع لمصالح الفئات الطبقيّة التى تعلت النضال فى المدارس الليبرالية وحدها . وكان المثقف الثورى فى محنة مريرة ، عندما يجد حزبه الأثير — الوفد — ينكسر عن الكفاح ، بينما ما تزال فى الجعبة النظرية مشكلات فورية عديدة تتطلب حلولاً سريعة . وكان واضحاً أن هذه الحلول لم تعد فى حوزة الوفد بصورة نهائية ومطلقة .

والحق أن الطبقات الشعبية لم تكن فى انتظار القيادات البرجوازية المأزومة ، بل كانت تبحث بنفسها عن حلول ثورية لازمتها ، وبالرغم من أن السكينة تعرضت بالتفصيل لهذا الحل الثورى الذى استراحت إليه الطبقات الشعبية وأنها وجدت فيه الخلاص الطبيعى . . إلا أن نحيب محفوظ لم يعد ذلك الفنان الذى يستعرض الحلول بطريقة آلية مباشرة ومن خلال حواريات تقريرية مبتسرة . لقد أفاد بلا ريب من وسيلة الاستقطاب للنسيج الأساسى فى شريحة البرجوازية الصغيرة ، وأحس أنه أوفى هذا النسيج حقه فيما سبق الثلاثية من أعماله وبقي أمامه استقطاب جديد يحل مكان الاستقطاب القديم ولا يلغيه . بقي أمامه اليمين واليسار .

وكان اليسار الايجابي المتكامل ، هو الجبل الذي تراهى لنجيب محفوظ ، كى ينفذ مصر من أزمتها الاجتماعية . كان هذا اليسار رؤيا ضبابية غائمة فى بين القصرين فلم يرتفع فهمى إلى المستوى الثورى الشامل للقضية الوطنية والقضية الاجتماعية معاً . وكان هذا اليسار فى أزمة المخاض التى أصابت كمال عبد الجواد فى قصر الشوق ، فلم يتجاوز محنة التناقض بين الفكر والسلوك ، ثم جاء هذا اليسار فى السكينة واقعاً حياً متطوراً مع أحداث الفن والتاريخ .

أقول إذن، أن رؤية نجيب محفوظ لازمة لمجتمع المصرى كانت رؤية يسارية . تتضح من فهمه للبناء التركيبى للأحداث ، فتطور مراحل الكفاح المصرى من الحزب الوطنى إلى حزب الوفد إلى الحركات الاشتراكية ، هو تطور يتفق مع مفهوم اليسار لحركة التاريخ . كذلك جاء تفسيره لمراحل التطور المختلفة من نهاية الحرب الوطنى والثورة إلى أزمة الوفد إلى بزوغ الحل الاشتراكى ، تفسيراً يسارياً واضحاً . ولكن علاقة نجيب محفوظ بالتاريخ ليست هى علاقة المفكر السياسى ، وإنما هى علاقة الفنان . وقد سبق لى أن قلت فى غير هذا المكان أن هناك اتجاهين أساسيين فى علاقة الفن بالتاريخ : أولهما يتخذ فيه الكاتب من التاريخ ما يبلور له قضيته الفكرية ، من شخوص وأحداث وتجارب . والآخر تستهويه من التاريخ بعض مراحل فيميل إلى تفسيرها وتحليلها — على ضوء منهجه فى التفكير — تفسيراً قنياً . وهناك اتجاه يستعمله التاريخ لمجرد أن أحداثه مليئة بعناصر الحبكة الدرامية^(١) . ويخيل لى أن مؤلف الثلاثية قد أفاد من هذه الاتجاهات الثلاث ، فكان قضيته الفكرية — الانتهاء — لم تفارقه قط ، كما أن وجهة نظره الفكرية — اليسار — لم تفارقه قط ، كذلك كان منهجه فى التفكير الفنى قد تجاوز التحديات والقوالب السكونية ، وأضحت الشخصيات والحوادث والمواقف ، كلا واحداً متفاعلاً ، يتصارع فيه الفكر مع الواقع صراعاً دينامياً حاراً .

يقول جاك جوميه فى دراسته المرحزة عن الثلاثية : « لقد اتسعت — أى الثلاثية — فى مداها كله لتوضيح شخصية أحمد عبد الجواد وكال وياسين وعائفة وخديجة من جميع النواحي فى فترة ربع قرن . أما الأحفاد الثلاثة فلم يبلغوا مبلغ الرجال إلا فى نحو ١٩٤٠ ، فلم يتسع المجال فى الثلاثية لتوضيح شخصياتهم من جميع

جوانبها . وليس هذا القول صحيحا ، فالتراكم الكمي لأحداث بين القصرين وقصر الشوق ، كان بمثابة الأرضية للتغير الكيفي الذي حدث في السكينة . أى أن السكينة هي لحظة التغير الثوري في مجرى التاريخ المصري الحديث . ومعنى ذلك أن تجسيد هذه اللحظة لا يتطلب أكثر من بلورة الاستقطاب الايديولوجي الذي حدث في نماذج نمطية . وهذا ما يفسر لنا كثرة التفاصيل ودقتها وضرورتها في الجزء الأول والثاني من الثلاثية ، فقد كانت هذه التفاصيل هي الصياغة الوحيدة الصحيحة التي تستوعب أطنان التراكمات الكمية التي أدت فيما بعد إلى ذلك التغير الكيفي الحاسم في الخريطة السياسية المصرية . فلم تكن ضيائية المنتسبي اليساري أو دروشة المنتسبي البيني في القاهرة الجديدة وخان الخليل وبداية ونهاية الانجسيدا لخطورات المنتسبي من حيث الكم والنوع في تلك المرحلة السابقة على إبرام المعاهدة . فقد كانت المعاهدة مرحلة كاملة في تاريخنا السياسي هي مرحلة الأزمة التي سببت بلبلة هائلة في تفسير الأحداث وتوجيهها على السواء . ولقد كانت إيذانا لليسار بأن ينفلت من الضباب كما كانت فرصة اليمين في التنظيم السياسي الشامل . والتفرقة الحاسمة بين التاريخ والفن هي التي توجب علينا ألا نحاسب نجيب محفوظ حساباً تاريخياً على دقائق الخريطة السياسية للبلاد . فإذا كانت مصر الفتاة تمثل جناحاً فاشياً خطيراً أحيينذاك فإن الإخوان المسلمين كانوا أكثر تمثيلاً للفكرة الفاشية لأنهم أكثر توغلاً بين الجماهير وفي مجال الفن يضيق العمل الروائي بالحصر ويكتفي بالنمط والنمذجة ، لذلك يكتفي الفنان بما جاء على لسان عدلي كريم من أن مصر الفتاة جماعة فاشية مجرمة ، ولكنه يتيح الفرصة كاملة أمام عبد المنعم شوكيت ليبدى بوجهة نظر اليمين المتطرف مثلاً في الإخوان المسلمين . ولقد مر المؤلف بنماذج سبق أن التقينا بها في أعماله السابقة كرضوان ياسين الذي يقترب في وصوليته وانحلاله من شخصية محبوب عبد الدايم ، وشخصية عبد الرحيم باشا عيسى التي تقترب من قاسم بك فهمي ، وهكذا إلا أن اتجاه السهم في الثلاثية كان يرسمه أحمد وعبد المنعم شوكيت في صراع متبادل وتفاعل حي ، جعل نجيب محفوظ يقول في حديث له : « ... ولا أعتقد أن أحد قرأ الثلاثية دون أن تتركز عواطفه في شيء . معي واضح ، (١) . واكتفى مؤقتاً — بهذه الكليات — في نفي أسطورة الحساد التي يلصقونها عن جهل بأدب نجيب محفوظ .

وسوف تتحدد مهمتنا الآن في الكشف عن طبيعة الحركة الصراعية التي تتفاعل بها الشخصيات والأحداث في السكزية ، رواية الالتواء الايجابي المتكامل ناحيتي اليمين واليسار . وذلك حتى نضع أيدينا على اتجاه السهم الذي يشير به نجيب محفوظ إلى مفهومه عن حركة التاريخ . وأراني أعود إلى جوميه لأجده يقول « .. إننا نلاحظ أن كلا من الأخوين يرى من هذه الأوضاع أو الانقسام النفسى الذى كان يشمل حياة كمال خالهما ويمنعه من المضى فى أى اتجاه » . والحق أن هذا هو رأى كمال نفسه « إن الجميل الجديد يشق سبيله العسير إلى هدف بين دون شك أو حيرة ، ترى ما سر دأى الويل ١٩ » .

كانت نقطة انطلاق الصراع هي الاتفاق على أن الوفد أفضل الأحزاب ، ولكنه لم يعد مقنعاً على وجه شاف . ومن نقطة الاتفاق هذه ينطلق الاختلاف ثم الصراع . والاختلاف يقبلور في الأرضية السياسية لكل منهما . فعبد المنعم لم يعد كما مومن رضوان يكتفى بالحماة الدينية والتخصص في الشريعة الإسلامية . كلا ، بل هو يستمع إلى أحد زملائه في الشعب يسأل مرشدهم : أليس من الحكمة أن تتجنب السياسة ؟ فيجيب الشيخ بهذه الكلمات التي تستقر في أعماق عبد المنعم « الدين هو العقيدة والشريعة والسياسة ، إن الله أرحم من أن يترك أخطر الأمور الإنسانية دون تشريع وتوجيه » . وعبد المنعم يشارك مأمون رضوان في الحساسية الدينية إزاء ماسمياه بالخطيئة ، فهو يرفض القاء المختلس على بسطة السلم في الظلمة مع بنت الجيران . وهو في هذا السلوك يريد أن يكون منطقياً مع ما يفكر به وهو يحاول إقناع أصدقائه قائلًا : إن الشبان يتهددهم زيف في العقيدة ، وانحلال في الخلق ، وليس الرجم بأشد ما يستحقونه . أما أحمد فيستشعر هو الآخر إيماناً عميقاً وتعصبا شديداً لما يؤمن به « بإيماني الخاص ، إيماني بالعلم وبالإنسانية وبالغد ، وبما التزمه من واجبات ترمى في النهاية إلى تمهيد الأرض لبناء جديد » . . وهنا يلتحم به عبد المنعم قائلاً :

— هدمت كل ما الإنسان لإنسان به .

— بل قل إن بقاء عقيدة أكثر من ألف سنة آية لا على قوتها ، ولكن على حطة بعض بني الإنسان ، ذلك ضد معنى الحياة المتجددة . ما يصلح لى وأنا طفل بحب

أن أغیره وأنا رجل ، طالما كان الإنسان عبدا للطبيعة والإنسان وهو يقاوم عبودية الطبيعة بالعلم والاختراع كما يقاوم عبودية الإنسان بالمذاهب التقدمية ، ما عدا ذلك فهو نوع من الفرائل الصاغطة على عجلة الانسانية الحرة !

فقال عبد المنعم : وكان في تلك اللحظة يكره فكرة أخوة أحمد له :

— الإلحاد سهل ، حل سهل هروبي ، هروبي من الواجبات التي يلتزمها المؤمن حيال ربه ونفسه والناس ، وليس من برهان على الإلحاد يمكن أن يعد أقوى من البرهان على الايمان ، فنحن لا نختار هذا أو ذاك بقولنا بقدر ما نختاره بأخلاقنا .

ولا يفوت الفنان أن يرمي إلى اتجاه آخر يستقر خلف العلم قائلا على لسان أحد أصدقائهما — حلى عزت — « إيمان .. انسانية .. الغد ، كلام فارغ ، النظام القائم على العلم وحده ينبغي أن يكون كل شيء ، يجب أن نؤمن بشيء واحد هو استئصال الضعف البشري بكافة أنواعه ، ومهما بدا عملنا قاسيا ، وذلك للوصول بالبشرية إلى مثال قوى نظيف ، ولا يكتفى نجيب بهذه الایماة ، بل يضيف قائلا بأنه « كان أحيانا تعتربه نوبات ثائرة غامضة » .

إن شخصيات كرضوان ياسين وحلى عزت ورياض قلّس ، لا يجيء بها المؤلف عبثا ، بل هو يصوغ الواقع الايديولوجي كانعكاس للواقع الاجتماعي . ثم يبادر بالقاء البين واليسار على السواء بين أحضان هذا الواقع ، حتى يتم التفاعل والصراع في إطار كامل الموضوعية . لذلك نحن نلتقي بشخصية قلّس — على سبيل المثال — كممثل لتيار النجاة القبطي المتحرر من سلطان العقيدة ، ولكنه أسير الالتئام إلى أقلية مضطهدة ، فهو يرى أن الأقباط جميعا وفدّيون لأنه حزب القومية الخالصة التي تجعل من مصر وطنا حرا للصريين على اختلاف عناصرهم وأديانهم . ورياض قلّس نموذج لهذا القلق المرير الذي يحسه كل من عانى وبيلات هذه المشكلة . يقول رياض : « المرجو ألا نكون نمة مشكلة ، يؤسفني أن أصارحك بأننا نشأنا في بيوت لا تخلو من ذكريات سود محوثة ، لست متعصبا ولكن من يستهين بحق لإنسان في أقصى الأرض — لافي بيته — فقد استهان بحقوق الانسانية جميعا ، ثم يحلل المشكلة تحليلا علميا دقيقا فيؤكد أنها ذابت في مشكلة الشعب

كاه . بمعنى آخر ، أزمة الأقباط هي أزمة الديمقراطية التي يعانيها الشعب المصري جميعه . لهذا يحتقر رايض الفاشية والنازية وكافة النظم الدكتاتورية . أما الشيوعية غليظة بأن تخلق عالماً خالياً من مآسى الخلافات العنصرية والدينية والمنازعات الطبقية .

هذه الأرضية الايديولوجية لعالم السكرية ، تلتقي بواقع اجتماعى محدد . فأحمد شوكت يقع في هوى فتاة أرستقراطية يجعله يقول : إن القلب في أهوانه لا يعرف المبادئ ، وهيئات أن تتعارض المبادئ الشعبية مع الحب الارستقراطي ، ثم يفاجأ بأن الفتاة حددت مع والدها شروطاً لزواج المستقبل أقلها احتلالاً لأقل مرتبه عن خمسين جنينها شهرياً . ولكن أحمد يبادر بالتهكم عليها وتركها . ثم يعمل بالصحافة الحرة ، لا كما كان يعمل على طه بل إن الأحرار كثيراً ما يضطرون إلى إذاعة آرائهم بالمشورات السرية كما تقول سوسن حماد . وهي الفتاة التي التقى بها في مجلة الانسان الجديد . وهي على الطرف النقيض من علوية صبرى — الفتاة الارستقراطية — لأنها ابنة عامل مطبعة ، ومثقفة من الداخل ، وتعمل بالصحافة وثورية أيضاً فيما يبدو . إن سوسن تعرف كمال عبد الجواد من كتاباته وينتهر الفنان هذه الفرصة لكي تصبح هذه الكتابات هي المحك للتفاعل بينهما وبين أحمد ، فتقول وهي تبسم ، لا موقف له ، إن موقف الكاتب لا يمكن أن يخفى ، إنه مثل من المثقفين البرجوازيين يقرأ ويستمتع ويتساءل ، وقد تجده في حيرة أمام المطلق ، وربما بلغت به الحيرة حد الألم ، ولكنه يمر سادراً بالمتألمين الحقيقيين في طريقه . ولما كان أحمد شوكت هو الوجه الآخر لكمال عبد الجواد ، هو الجانب الخفى من تكوينه الرامز إلى جيل الأزمة ، فإنه — كمال — يسارع بالقول وربما كان من الخطأ أن نبحث في هذه الدنيا عن معنى بيننا أن مهمتنا الأولى أن نخلق هذا المعنى . وفي المستوى السياسى يسخر من أعماقه الصارخة ، ويجب أن تعبد الحكومة أولاً لكي تعيش مطمئناً أو دمى يعامل المصريون كالأدمن ، وقد علمته الحياة السياسية في مصر — يقول المؤلف — أن يمتد الدكتاتور من صميم قلبه .

وكما كان اللقاء بين سوسن وأحمد بمثابة المحك المباشر لشخصية كمال ، كان

هذا اللقاء أيضاً بمثابة المحك المباشر لشخصية عبد المنعم . فهي تنفذ إلى جوهر الدعوة الاشتراكية في الإسلام ، لتصبح في وجه أحد : « - قد يكون في الإسلام اشتراكية ، ولكنها اشتراكية خيالية كالتى بشر بها توماس مور ولويس بلان وسان سيمون ، إنه يبحث عن حل للظلم الاجتماعى في ضمير الإنسان بينما أن الحل موجود في تطور المجتمع نفسه ، إنه لا ينظر إلى طبقات المجتمع ولكن إلى أفراده وليس فيه بطبيعة الحال أية فكرة عن الاشتراكية العلمية ، وفضلا عن هذا كله فتعاليم الإسلام تستند إلى ميثاقين أسطوريين تلعب فيها الملائكة دوراً خطيراً ، لا ينبغي أن نبهت عن حلول لمشكلات حاضرتنا في الماضى البعيد ، قل هذا الاخيك .

فضحك أحد في سرور غير خاف وقال :

— أخى شاب مثقف وقانونى زكى ، إنى أعجب كيف يتحمس أمثاله للاخوان !

فقال بازدراء :

— الاخوان يصطنعون عملية تزييف هائلة ، فهم حيال المثقفين يقدمون الإسلام في ثوب عصري ، وهم حيال البسطاء يتحدثون عن الجنة والنار ، فينتشرون باسم الاشتراكية والوطنية والديموقراطية .

ولا يقتصر التفاعل بين سوسن وأحد على النقاش العقلى المحض ، وإنما يتجاوزه إلى ما هو أكثر عمقا ، إلى صميم العلاقة بين سوسن وأسرة آل شوكت فإذا كان الفارق الطبقي هو الذى حال بشكل واضح بين أحمد وعلوية صبرى فإن هذا الفارق ما يزال قائماً بصورة معاكسة بينه وبين سوسن حماد . وبالرغم من أن أحمد يحب سوسن ولا يعير كلامها عن أسرته أدنى التفات ، إلا أنها تتمسك بالكرامة التى يجب أن يضعها في الاعتبار عند أهله وهم يناقشون المسألة . ولقد كانت سوسن محقة تماماً في إثارتها هذه النقطة ، وذلك أن الأسرة الشوكية لم تسلم لأنها بسهولة . فكما أنها ناهضت عبد المنعم في زواجه من ابنة زنوبة العوادة ، فإنها كذلك تناهض أحمد في زواجه من ابنة عامل المطبعة . ويؤدى هذا المحك للتفاعل ، إلى موقف ممتاز لسكال عبد الجواد . إذ هو يبادر بالوقوف إلى جانب

لبن أخته. ولا شك أن لهذا الموقف جانبه الرمزي الصرف ، فهو يعنى أن كمال ينتصر بعقله للزواج ، أو بالأحرى جانب من عقله . ومع ذلك فإن تسلسل الأحداث يحيطها علما بأن كمال رفض الصورة الجديدة من عايده حين رفض شقيقتها بدور . ويلج نجيب محفوظ على توجيه حركة الانتماء إلى اليسار إلى مزيد من الوضوح والتبلور ، فنحن نستمع إلى عدلى كريم يوجه حديثه إلى أبنائه من الشباب الثورى قائلا :

— حسن أن تدرسوا الماركسية ، ولكن تذكروا أنها وإن تكن ضرورة تاريخية إلا أن حتميتها ليست من نوع حتمية الظواهر الفلكية ، إنها لن توجد إلا بارادة البشر وجهادهم ، فواجبنا الأول ليس فى أن نتفلسف كثيرا ولكن فى أن نملا وعى الطبقة الكادحة بمعنى الدور التاريخى الذى عليها أن تلعبه لإقناذ نفسها والعالم جميعا .

— المجتمع الفاسد لن يتطور إلا باليد العاملة ، وحين يمتلى وعبها بالايمان الجديد ، ويسمى الشعب كله كتلة واحدة مع الإرادة الثورية ، فهناك لن تقف فى سبيلنا القوانين الهمجية ولا المدافع .

— إن مهمتنا الأولى أن نحارب روح القناعة والخول والإستسلام ، أما الدين فلن يتأتى القضاء عليه إلا فى ظل الحكم الحر .

— حتى الرجعيون لم يجدوا بدا من استعارة اصطلاحاتنا ، وهم لوسبقونا إلى الانقلاب فسوف يحققون بعض مبادئنا ولو تحقيقا جزئيا ، ولكنهم لن يوفقوا حركة الزمن المتقدمة إلى هدفها المحتوم ، ثم أن نشر العلم كفيلا بطردهم كما يطرد النور الخفافيش .

أقول أن نجيب محفوظ يلج على توجيه حركة الانتماء إلى اليسار إلى مزيد من الوضوح والتبلور ، وأضيف أنه يحنئ خاتمة السكزية فى إنارة الجزء الأخير من السهم الذى يشير إلى مفهومه عن حركة التاريخ . فأزمة الحرية لا تعنى بالنسبة لأحد شوكت إلا إحدى محطات الوصول إلى الحرية . وإذا كانت الأزمة تجمع الشيوعى والإخوانى والسكيز والسارق فى مكان واحد مظلم رطب ، بسجن أحد أقسام البوليس . . فإن أحمد شوكت وحده هو الذى تلوح له خلال قضبان

النافذة الصغيرة وطلائع النور وانية رقيقة، من أعماق الظلمة يرى المنتمى اليسارى طلائع النور القادمة مع الغد . وهو وحده الذى يردد بكل إيمان وثقة أنى أؤمن بالحياة والناس ، وأرى نفسى ملزماً باتباع مثلهم العليا ما دمت أعتقد أنها الحق إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب ، كما أرى نفسى ملزماً بالثورة على مثلهم ما أعتقد أنها باطل إذ النكوص عن ذلك خيانة ، وهذا هو معنى الثورة الأبدية . هذه الكلمات بعينها هى التى يرددها كمال - الحائر العظيم - فى نهاية الثلاثية ، يرددها بعد أن طار فكره فجأة إلى الطور ، إلى المعتقل . هذه النهاية التى توضح أكثر فأكثر منهج الفنان فى التفكير الفنى . فهو يخلق اليقين واليسار - وهذه هى الموضوعية - ثم يسقط وجهة نظره الفكرية على مسار الأحداث فلا يرى عبد المنعم إلا قائماً بين شيخه وزوجه ، بينما تلتبّع ملاح الثورة على وجه أحمد وسوسن وعدلى كريم ورياض قلندس ، إلى أن تتركز تماماً فى شخصية أحمد شوكت . ومن هذا التركيز تتفرع أشعة « القيم » التى يدعو إليها نحيب محووظوهى قيم العلم والإنسان والمستقبل ، قيم اليسار التى يصوغها أحمد فى كلمات : وماذا يدقنى فى هذا السبيل الخطير الباهر ؟ ألا أنه الإنسان الكامن فى أعماق ، الإنسان الواعى المدرك لموقفه الإنسانى التاريخى العام . قيم المنتمى اليسارى هى رأس السهم الذى ترسمه نهاية السكينة فى اعتراف أحمد شوكت ... بوسعنا أن نزوج وأن نتجب المتأصب وتقعن برغد العيش ، ولكنها تكون حياة بلا روح ، لشده ما يدورلى المبدأ أحياناً كأنه لعنة مصبوبة علينا من القضاء والقدر ، لأنه دى وروحى ، كأننى المسئول الأول عن الإنسانية جميعاً .

لم يعد الإتياء إلى اليسار مجرد رد فعل على الدين ، ولكنه موقف إلى جانب العلم والمجتمع الإنسانى والتاريخ . وإذا كانت النهاية « فى السكينة » هى السجن ، فإنها تعنى شيئاً واحداً ، هى أن المنتمى إلى اليسار دخل مرحلة جديدة من مراحل أزمة الحرية فى بلادنا ، ولكنها مرحلة مختلفة كيفياً عن مرحلة كمال عبد الجواد . ولقد تسلم المنتمى بمعظم أدوات التغيير الحضارى الشامل ، ولم يعد أمامه سوى التوقيت الصحيح . والأزمة الجديدة ليست أزمة الديمقراطية الليبرالية فى ظل الأحزاب الرجعية وحدها ، إنها أزمة جذرية عميقة تقض النظام الاجتماعى بكامله بين قوسين .

لقد سبق لإحسان عبدالقدوس أن صور الالتئام اليسارى على أنه لعبة جنسية فى « لا شئ يهم » كما صوره يوسف السباعى على أنه خائن فى « جفت الدموع » كما صوره ثروت أباظة على أنه حاقد فى « قصر على النيل » . . وقبلهم قال نجيب محفوظ كلمته ، ولكنه يعود ليقولها مرة أخرى .

* * *

الفرق بيننا وبينهم فى الغرب ، هو فرق حضارى . فنحن لم نعان الثورة الحضارية المعاصرة ، بمعنى أننا لم نسهم — نحن المعاصرين — فى بناء عصر هذه الثورة . فى أوروبا — على المستوى الفكرى — أسهموا فى حل مأساة مجتمعاتهم منذ الاشتراكية الخيالية إلى الاشتراكية العلمية ، وفى المستوى التكنولوجى ، صنعوا بأديهم وأذهانهم ووجدانهم كل شئ . نحن — بمعنى أدق — متخلفون . ومن هذه الزاوية تنفأ عند المثقف فى بلادنا ، أزمة التناقض بين « الاتجاه العقل نحو الغرب ، وه التكوين ، الحضارى المتخلف عند الشرق . والتخلف هو الأنظمة الاجتماعية البدائية ، والأنظمة المتسلطة على كتنى الفكر الأوروبى الحديث ، وهو أيضاً الفرق بين الكنيسة الأوروبية والمسجد العربى ، بين الحضارة المستوردة والحضارة الأصيلة . إن الفرق بيننا وبين الغرب يرادف التشابه القائم بين الفلاح المصرى الذى يعيش فى عصر الفراعنة دون أن يصنع مجدا حضارياً مثلهم ، وبين المثقف المصرى الذى يعيش فى القرن العشرين دون أن يسهم فى حضارته . وهذه هى الأزمة التى بلورت فى وجدان نجيب محفوظ ، الخيوط الأولى فى روايته الكبرى « أولاد حارتنا » .

فلقد أحس نجيب محفوظ منذ الوهلة الأولى أن الدين يشكل ركيزة أساسية فى بناء القيم الذى نعيش بين جدرانها فى الشرق . وعن طريق الدين أراد أن يدخل هالمتنا الروحى حتى يستطيع — وهو داخل البناء — أن يستبدل هذه الركيزة الكبرى فى حياتنا ، بركيزة أخرى عرفت طريقها إلى العالم المتحضر منذ زمن بعيد وكانت الركيزة الجديدة التى حاول نجيب أن يحلها مكان الركيزة القديمة هى العلم ، ولذلك فزعت الرجعية فى مصر فزعاً شديداً حين كانت أولاد حارتنا تنشر يومياً فى جريدة الأهرام خلال الفترة الواقعة بين ٢١ سبتمبر عام ١٩٥٩ و ٢٥ ديسمبر من نفس

العام . وليس من قبيل المصادفة أن تنتهز الرجعية فرصة ملائمة في ذلك الحين هي أزمة الديموقراطية التي شملت أرجاء العالم العربي ، فتوجه ضربتها — الأدبية — إلى أول عمل أدبي مباشر — بالرغم من رمزيته — يرفع شعارات العلم والتقدم والاشتراكية والحرية . وليس من قبيل التداعى الفكري أن أسجل هنا نقطة هامة فيما أرى ، بصدد مرحلة الصمت التي وافقت قلم نجيب محفوظ منذ انتهائه من كتابة السكرية عام ١٩٥٢ إلى بداية كتابته لأولاد حارتنا عام ١٩٥٩ . لقد سئل نجيب محفوظ أكثر من مرة عن هذه السنوات السبع ، فكان يجيب دائماً بأنه أحس لحاجة — عندما قامت الثورة المصرية في ٢٣ يوليو ١٩٥٢ — أنه قال كل ما عنده ، وأنه لا يجد جديداً يمكن إضافته . كذلك أجاب بأن الإطار الواقعي استنفد كل ما لديه من طاقة فنية ، وأنه سوف يبحث عن شكل تعبيرى جديد إذا واثاه المضمون الانساني الجديد . ولاشك أن نجيب محفوظ — بعد الثلاثية — كان يعاني صراعاً عنيفاً خاصاً بأشكال التعبير . ولكن أزمة الحقيقة لم تكن فقط أنه لا يجد ما يقوله ، وإنما كانت على وجه التحديد هي أنه لا يستطيع أن يقول ما يريد . فالنهاية الخيرية التي إختارها للثلاثية تقول بصراحة وجرأة أن هناك أزمة في هذا المجتمع ، وأن هذه الأزمة هي أزمة الحرية والتخلف الحضارى . ولا يمكن إغفال ناضج كنجيب محفوظ أن يقتنع بأن هذا المجتمع المأزوم قد تخلص مما يعانيه ، ولم يعد للفن دور يؤديه في تغيير هذا المجتمع . بل إن نجيب محفوظ الذي أخلص لقضية الانتهاء الثوري إلى جانب التقدم لا يستطيع أن يعقينا من تفسير موقف الصمت الذي اتخذته طوال الأعوام السبعة على ضوء الأزمة العميقة في كيان المجتمع المصري . أكثر من ذلك أنه لم يلجأ إلى الشكل الرمزي في — أولاد حارتنا — إلا لأنه لم يكن قد تخلص بعد من الإحساس بضرورة الأزمة . وانعكس هذا الشعور بالاضطرار على البناء الروائي لأولاد حارتنا فتأرجحت تأرجحاً شديداً بين استخدام الرمز والمباشرة في إسقاط الرمز على الواقع .

فالحارة يمكن أن تكون البشرية بأسرها ، ويمكن أن تكون مصر وحدها ، ويمكن أن تكون رمزاً مودوجاً . فهي تجمع بين خصائص الطور الانساني العام وبين ملامح الأزمة الحضارية التي تعيشها مصر . فقد تسبب الانفصال التاريخي

في حضارتنا بين المرحلة الفرعونية والقبليّة والاسلامية والعربية في صياغة الانسان المصرى على نحو حضارى معقد ، كما كان لهذا الانفصال دوره في تركيز معالم التاريخ الحديث التي ورثناها في مرحلتنا المعاصرة . لهذا يجيء نجيب محفوظ في أولاد حارتنا ليعيد صياغة هذا التاريخ الممزق في وحدة فنية تجسد الرمز والواقع معا .

الحارة إذن ، قد تكون هي الإنسانية في مختلف مراحل تطورها منذ المجتمع المشاعى الأول إلى التقسيم الكبير الأول في حياة البشر الذي أحاطهم إلى سادة وعبيد إلى عصرنا العلمى الحديث الذي يقدم الاشتراكية حلا حاسما لمأساة الإنسان . والمأساة الإنسانية — على هذا الوجه — ليست المشكلة الاجتماعية لحسب ، بل المشكلة الميتافيزيقية أيضا . فثمة خطان متوازيان يلتقيان حيناً ويفترقان أحيانا هما علاقة الانسان بسر هذا الكون ، أو علاقة النسب بالمطلق ، وعلاقة الانسان بهذا المجتمع ، أو علاقة الفرد بالمجموع .

غير أن الحارة أيضاً — على وجهها الآخر — هي مصر في أحدث مراحل تطورها التي تجمع في تكوينها عصارة ماضينا كله ، بل إن هذا الماضى يشترك في خلق الحاضر بكل متناقضاته وتمزقاته العديدة ، ويحمل له في نفس الوقت الحل الناجر لهذه المتناقضات ، الحل المتمثل في العلم والاشتراكية .

وسواء كان نجيب محفوظ يعنى بحارته ، الإنسانية أو مصر ، أو كلاهما معا ، فإن قضية الدين والعلم ، هي المحور الرئيسى في الرواية ، هي المحور الرئيسى بمعنى أنها العمود الفقري المسكون من حلقات الالتئام التي تنتهى بالاشتراكية .

وتبدأ أولاد حارتنا بإشارة هامة من المؤلف تتركز في قوله : « .. وما أكثر المناسبات التي تدعو إلى ترديد الحساكيات . كلما ضاق أحد بحاله ، أو ناء بظلم أو سوء معاملة ، أشار إلى البيت الكبير على رأس الحارة من ناحيتها المتصلة بالصحرى وقال في حسرة : هذا بيت جدنا ، جميعنا من صلبه ، ونحن مستحقو أوقافه ، فلماذا نجوع وكيف نضام ؟ » . هذه الإشارة الدكية تفسر أول ما نفكر لماذا يكتب الفنان هذه الرواية . إنه أحد أولئك الذين ضاقوا بالحال والظلم وتساءلوا لم نجوع وكيف نضام . ولكن السؤال — هذه المرة — لم يكن موجها

إلى البيت الكبير أو صاحب البيت الكبير . ومنذ اللحظة الأولى يجب أن نوافق نجيب محفوظ فيما ذهب إليه في حديث له من أن أولاد حارتنا هي التقيض ، على الأرجح ، لرحلة سويفت المشهورة . قتلك كانت . تقدا للواقع عن طريق الأسطورة أما أولاد حارتنا فهي — على حد قول صاحبها — نقد للأسطورة عن طريق الواقع^(١) . من هنا نستطيع أن نؤكد على نقطة الانطلاق هذه . وهي أن الفنان يصور قصة الحارة البشرية على نحو مغاير للحكايات التي توارثناها جيلا بعد جيل منذ قديم الزمن . ولعل الخيال أو الأغراض قد اشتركت في إنشائها . كذلك فهو — أى الفنان — يوحى بالعلاقة الجوهرية بين مصر والحارة والانسانية حين يسترد . . . وحارتنا أصل مصر أم الدنيا . أما الجبلاوى صاحب البيت الكبير القائم على رأسى الحارة التي سميت باسمه ، فإنه مهما اختلفت الأقاويل بشأنه ، فإن الجميع يتفق على أنه كان أحد الفتوات الذى استطاع بقوته وبطشه ، أو بحيلته ودماهته أن يستولى على الحارة كلها ، . وبالرغم من أننا سنكتشف فيما بعد أن الجبلاوى هذا هو المطلق بالنسبة للإنسان أو هو السر الخالد فى حياة البشر ، إلا أن تصور الفنان لبداية علاقته بالحارة على أنه أول فتواتها الكبار يضعنا وجها لوجه أمام المنهج الفكري والتعبيرى لنجيب محفوظ فى هذه الرواية . لهذا المنهج الذى سيتكشف لنا رويدا رويدا ، كما استطعنا أن نلتقط المفاتيح المتناثرة على طول الرواية . وأعود إلى القول بأنه على الرغم من تجسيم الفنان للجبلاوى كره للجهول ، فإن تجسيمه له على أنه قوة كانت الوحوش تهاب ذكره يضعنا أمام أحد أمرين : إما أن الفنان يسجل موقفين للإنسان إزاء وجوده على الأرض ، ولما أنه يرى وجهين لقضية الإنسان على هذه الأرض أحدهما الوجه الميتافيزيقي والآخر هو الوجه الاجتماعي . فهو حين يتساءل أليس من المحزن أن يكون لنا جند مثل هذا الجند دون أن نراه أو يرانا ؟ أليس من الغريب أن يحتفى هوفى هذا البيت الكبير المغلق وأن نميش نحن فى التراب ؟ إنما يلوذ لنا جوهر الأزمة التي يعرض لها بالتفكير والتعبير ، وأقصدها أزمة العلاقة بين أساء البشر الاجتماعية والحل الميتافيزيقي لها ، إنه هنا يردد كلمات تشبه الصدى لما سبق أن سمعناه على لسان كمال عبد الجواد . لم يكن كمال مؤمنا بالدين ، ولكن إيمانه بالله لم يفارقه قط .

فإذا نحن سمعنا نجيب يقول : « ولن تظفر بما يبيل للصدر أو يريح العقل ، فكأنما نحن نستمع إلى صوت كال عبد الجواد الذى يفيض بالذك . إلا أن تتابع الأحداث يؤكد تطور المنتهى المأزوم إلى الوعى العميق المشلول ، بأوجاع البشر وآلام المجتمع الذى يعيش بين جنباته . « فلقد أصبح الناس فى زمن يشتركون السلامة بالآناوة والأمن بالخضوع والمهانة ، ولاحقتهم العقوبات الصارمة لآدنى هفوة فى القول أو فى الفعل بل للخاطرة تخطر فيشى بها الوجه ، وهى عبارات صريحة لا تتواء فيها ولا يجدى معها التفسير بأنها رمز إلى حال البشرية جمعاء ، حتى إذا كان هذا صحيحا فإن صدورها عن كاتب مصرى يقول « بتنا من الفقر كالمساكين » له مغزاه الشديد الوضوح ومن المفيد أن ننقل ما قال نجيب محفوظ على لسان سوسن حماد فى السكينة من أن الأحرار « يضطرون إلى إذاعة آرائهم بالمشورات السرية ، المقالة صريحة ومباشرة ، ولذلك فهى خطيرة ، خاصة وأن الآخرين محلقة فينا . أما القصة فذات حيل لا حصر لها ، إنها فن ما كره من المفيد — كما قلت — أن ننقل هذا النص للمقالة بينه وبين ما قاله نجيب فى بداية أولاد حارتنا « شهدت العهد الأخير من حياة حارتنا وعاصرت الأحداث التى دفع بها إلى الوجود عرفة لابن حارتنا البار . وإلى أحد أصحاب عرفة يرجع الفضل فى تسجيل حكايات حارتنا على يدي ، إذ قال لي يوما أنت من القلة التى تعرف الكتاتبة فلماذا لا تكتب حكايات حارتنا ؟ .. لأنها تروى بغير نظام ، وتخضع لأهواء الرواة وتحزباتهم ، ومن المفيد أن تسجل بأمانة فى وحدة متكاملة يحسن الارتفاع بها ، إلى أن قال « كانت مهمتى أن أكتب العرائض والشكاوى للظلمين وأصحاب الحاجات . وعلى كثرة المتظلمين الذين يقصدوننى فإن على لم يستطع أن يرفعنى عن المستوى العام للتساوين فى حارتنا ، إلى ما أطلعنى عليه من أسرار الناس وأحزانهم حتى ضيق صدرى وأشجن قلبى . ولكن مهلا ، فإننى لا أكتب عن نفسى ولا عن متاعبى وما أهون متاعبى إذا قيست بمتاعب حارتنا .. إن التقابل بين عبارات النصين تعينى من زاويتين : أولها أن الأمانة والوحدة المتكاملة التى يتشدها ليست إلا وجهة النظر أو العدسة الفكرية التى سيرى بها ويرينا نحن معه أسرار المأساة . فكلمنة الأمانة الواردة فى النص لا تتضمن أية تأكيدات من أنه سيروى لنا الحكاية عن مصدر موثوق به لم يكن قائما حين سجلت الحكاية مرارا فيما مضى ، وإنما هو يقصد بها الموضوعية فى تصور الأحداث على ضوء العهد الأخير الذى شاهد أحداثه . أما عبارة الوحدة

المتكاملة فلا يقصد بها سوى المنهج الفكري الذى آثره فى تتبع أحداث الحارة البشرية وهى أنها ليست أحداثا عفوية تتراكم فوق بعضها بعضا ، وإنما هى مجموعة من المراحل التاريخية المتفاعلة مع ظروفها الموضوعية والمؤدية إلى نتائج محددة بفاعلية البشر ومدى إسهامهم فى توجيهها . والتقابل بين هذا النص والنص السابق عليه هو أن القصة رغم موضوعية بنائها الفنى إلا أنها إحدى الحيل التى يلجأ إليها الأحرار فى التنفيث عن آرائهم الثورية فى تغيير المجتمع . وهذا بالضبط ما يكمله الجزء الأخير من النص الثانى حين يشير إلى الدافع الحقيقى لكتابته هذه القصة ، هذا الدافع الذى لم يكن ذاتيا لحسب — فهو لم يرتفع عن مستوى المسئولين — وإنما كان دافعا موضوعيا هو متاعب الحارة .

صور نجيب محفوظ البيت الكبير على أنه الفردوس المفقود ، فقد خرج منه آدم وأميمة لمحاولة التعرف على السر الرابض فى إحدى الغرف . السر المكتوب الرائد بين دفتى مجلد موضوع على منضدة بهذه الغرفة العجيبة . كان البيت الكبير فردوسا حقا ، فأصحابه لم تثلوث أيديهم وجباهم بلعنة العمل ، فلم يكن ثمة شيء يفعله آدم سوى العزف على الناي . وهو يحس أثناء قيامه بالعزف وكأنه يجد فى البحث عن شيء ما هذا الشيء ؟ الناي أحيانا يكاد يجيب ولكن السؤال يظل بلا جواب . وإذا كان إدريس أحد أبناء الجبلوى ، قد طرده أبوه لتطاوله عليه ، فإن طرد آدم وذو وجته أميمة كان طردا ذا حيثيات أعظم وأجل خطرا ، لأنهما أرادا أن يعرفا السر ، وأن يتحررا من أغلال المجهول . فالمعرفة هى الحرية ، وإرادة الحرية هى اللعنة التى لاحقت آدم وأميمة . وهكذا يدور بينهما هذا الحوار قول أميمة :

— من ذا يقاوم الرغبة فى الاطلاع على المستقبل ؟

— تمنين مستقبلك أنت .

— مستقبلى ومستقبلك ، ومستقبل إدريس الذى حزننت عليه رغم ما سبق منه ضدك .

ويحس آدم أن المرأة تعرب عما فى نفسه ، والحق أنه لم يتركها تسترسل فى حديثها إلا لأن جزءا من نفسه كان بحاجة إلى تأييدها . وبالغ هذا الجزء من النفس

في تأييدها حين انطلقت تعدد له المزايا المحيطة بمعرفة المصير . . المصير الذي قدر هو أن نجوم السماء لا تعرفه .

فما أن أقدم أدم على محاولته الخطيرة ، حتى كشف أمره وطرده من البيت الكبير فترك الناي وبدأ يتوكأ على إحدى العرصات يبيع الخيار ، وراح يردد لنفسه : لا شيء حقيقي في هذه الدنيا . كما راح يخاطب أباه العظيم : لماذا كان غضبك كالنار تحرق بلا رحمة ؟ لماذا كان كبرياؤك أحب اليك من لحك ودمك ؟ وكيف تنعم بالحياة الرغيدة وأنت تعلم أننا نداس بالآقدام كالجشرات ؟ والعفو واللين والتسامح ما شأنها في بيتك الكبير أيها الجبار ؟ ثم رأى من الحسكة نسيان الماضي وإن كان ليس لنا من زمن غيره ، فهو لا يفتأ يقارن بين الحال في البيت الكبير والحال الراهنة قائلاً أن العمل من أجل القوت لعنة اللعنات ، كنت في الحديقة أعيش ، لا عمل لي إلا أن أنظر إلى السماء أو أنفخ في الناي ، أما اليوم فلست إلا حيواناً أدفع العربه أمامي ليل نهار في سبيل شيء حقير نأكله مساء ليلفظه جسمي صباحاً ، العمل من أجل القوت لعنة اللعنات ، الحياة الحقة في البيت الكبير ، حيث لا عمل للقوت ، وحيث المرح والجمال والغناء . ولا تملك أميمة إلا أن تقول : ربما كان العمل لعنة ، ولكنها لعنة لا تزول إلا بالعمل .

وتوارث الأجيال هموم الآباء والأجداد ، فها هو ذا الجيل الثاني — قدرى وهمام — أحدهما يرى العمل لعنة من لعنات الدهر ، والآخر يود لو يعرف أمر القصة التي تسببت في هذا الشقاء كله . فالتضيتان قائمتان معاً ومتجاورتان أو هما وجهان لعملية واحدة . فإرادة المعركة والسيطرة على أسرار المجهول ، تمضى جنباً إلى جنب مع إرادة التحرر من أسر العذاب اليومي من أجل اللقمة . لذلك يأسى همام أسي مريراً وهو يتحدث نفسه : دستفرح أسي يوم تله هذه الفتاة ولكن ميلاد إنسان قد يجيء بالكوارث ، فوق رؤسنا لعنة من قبل أن نولد ، وأعجب عداوة التي لا تجد لها من مبرر إلا أنها بين أخوين ، إلى متى نعانى من هذه الكراهية . ولو نسى الماضي لا يتنهج الحاضر ، ولكننا سنظل نتطلع إلى هذا البيت الذي لا عزة لنا إلا به ولا تعاسة إلا بسبب منه .

وذاث يوم أرسل الجيل الواسع في طلب همام من الخلاء حيث يأوى مع والديه ، فما أن جاد همام من عندهم حتى تأججت نيران الفتنة في صدر قدرى ، ووقعت

أول جريمة قتل في التاريخ ، فقد اغتال قدرى شقيقه همام في قلب الصحراء ودفنه بين أحشائها . لهذا ردد أدهم بحسب أن الحياة أيضاً أقطع من الموت . خاصة وأن قدرى هرب بعدئذ كما هرب هند ابنة إدريس ، وأصبح الجبلأوى العظيم حفيذة عابرة وحفيد قاتل ، .. على أن أدهم — وهو يقرع بكلتا يديه هاوية اليأس — فوجئ . بأنه يسمع صوتاً يناديه ، صوتاً خييل إليه أنه يعرفه صوتاً كان يطلب إليه أن يذهب لملاقة الجبلأوى وهناك سمع أدهم هذا الوعد الباهر : سيكون الوقف لذريتك . وفي تواريخ مقاربة مات أدهم وأميمة وإدريس وعاد قدرى وهند ومعهما أطفال . وانتشر العمران بفضل أموال الوقف . وبين هؤلاء وأولئك جاء أبناء حارتنا .

إن هذا المدخل الفني لرواية أولاد حارتنا ، يثير قضية الحقيقة الجزئية والحقيقة الكلية عند نجيب محفوظ . فأدهم في دقائق حياته اليومية ، في رغبته الملحة للتعرف على ما تنطوى عليه الوصية المغلفة ، وفي خروجه من البيت الكبير إلى الحلاء يبيع البطاظة والخيار ، وفي علاقته اليومية بشقيقه المطرود إدريس وفي علاقته بأبيه قدرى ومام : في هذه التفاصيل جميعها كان يمثل حقيقة جزئية تراكمت بقية الحقائق الجزئية الأخرى على طول الرواية ، لتؤدي فيما بعد إلى الحقيقة الكلية في المدى اللانهائي . والحقيقة الجزئية التي يمثلها أدهم ليست هي المعرفة أو الحرية بالزعم من اللانهائي . والحقيقة الجزئية التي يمثلها أدهم ليست هي المعرفة أو الحرية بالزعم من اللانهائي . والحقيقة الجزئية التي يمثلها أدهم ليست هي المعرفة أو الحرية بالزعم من اللانهائي . أنه هو مفتاح هذه القضية الرئيسية ، وإنما تمثل حياة أدهم في البيت الكبير وخارجه ، أول معاني الحرية ، أو إحدى الخطوات إلى جوهرها . فلقد عرفنا أن الحرية هي العودة إلى البيت الكبير من ناحية ، وهي معرفة المصير من ناحية أخرى . وكان أدهم هو الشمعة الأولى التي أضاءت لنا الطريق إلى هاتين الناحيتين ، أو هو الحقيقة الجزئية الأولى في الطريق اللانهائي إلى الحقيقة الكلية .

ثم جاء تفسير الفنان للإقسام الأول في تاريخ البشرية معبراً عن معنى الحقيقة الجزئية في رواية أولاد حارتنا ، فالإقسام لم يحدث قط في البيت الكبير — امرأة المجتمع المشاعى في البداية الأولى — وإنما حدث خارج جدران هذا البيت حيث الاحساس الجديد بالملكية الفردية يغزو قلوب البشر وعقولهم ويحدد لهم مصالحهم واتجاهات سلوكهم وقيمتهم فهكذا رسم نجيب صورة الحارة : بيت ناظر الوقف على رأس الصف الأيمن من المسكن وبيت الفتوة على رأس الصف الأيسر قبائله . أما

أهل الحارة فمنهم البائع الجوال ، ومنهم صاحب الدكان أو القهوة ، وكثيرون يتسولون وثمة تجارة مشتركة يعمل فيها كل قادر هي تجارة المخدرات . لقد بدأت الكرامة على أثر اعتزال الجبلأوى الحياة العامة فبالرغم من وعده لأدهم بأن الوقف سيكون لذريته ، إلا أن مأساة رهيبة بدأت حين استأثر أحد النظار بالريع . ثم اطمأن إلى حماية نفسه بنبوت أحد الفتوات مقابل الاغداق على الفتوة وأسرته . والأقوياء إلى الارهاب والضعاف إلى التسول ، والجميع إلى المخدرات . الفتوة وحده يعيش في بحبوحة ورفاهية ، وفوق هذا الفتوة الأكبر ، والناظر فوق الجميع ، أما الأهالي فتحت الأقدام . ، وإذا عجز مسكين عن أداء الأناوة اتتقم منه فتوة حية شر الاتتقام وإذا شكا أمره إلى الفتوة الأكبر أسلبه إلى فتوة حية ليعيد تأديبه . فإذا سولت له نفسه أن يشكو إلى الناظر ضربه الناظر والفتوة الأكبر وفتوات الاحياء جميعا وهذه الحال الكشيبية شهدتها بنفسى في أيامنا الأخيرة صورة صادقة ما يروى الرواة عن أزمان ماضية . أما شعراء المقاهى المنتشرة في حارتنا فلا يرون الا صهود البطولات متجننين الجهر بما يجرح مراكز السادة ، ويتغننون بمزايا الناظر والفتوات ، بعدل لا تحظى به ورحمة لا نجدها وشهامة لا نلقاها وزهد لا نراه ونزاهة لا نسمع بها ، يقول أهالي الحوارى حولنا يالها من حارة سعيدة تحظى بوقف لا مثيل له . . ونحن لا نزال من الوقف سوى الحشرات ، ومن قوة فتواتنا إلا الإهانات والأذى . على ذلك كله فنحن باقون ، وعلى الهم صابرون . تتطلع إلى مستقبل لا ندرى متى يجيء ، ونشير إلى البيت الكبير ونقول هنا أبونا العتييد . ونوى إلى الفتوات ونقول : وهؤلاء رجالتنا ، والله الأمر من قبل ومن بعد .

أعتقد أنه بات واضحا — من هذا النص المطول — أن الحارة هنا هي مصر بعينها . فالراوى قد شهد أحداث الحارة ومآسيها بنفسه ، وهو يشير — على وجه التحديد — إلى ما دعاه بأيامنا الأخيرة التي لا تختلف عما تقوله الحكايات في أزمنة مضت . والحارة هي مصر بعينها ما دامت بتمية الحوارى تحسدها على ما جادت دليها به الطبيعة من وقف عظيم بالرغم من أن أهل الحارة لا يتمتعون به . والحارة هي مصر بعينها إذ الصبر هو شيمة أهلها والتواكل الغني من سماتهم الرئيسية .

والانقسام الأول إذن هو التصور الطبقي للمجتمع . وليس الفتوات والناظر وبقية الأقوياء إلا الطبقة السائدة ودولتها وجهاز أمنها . وما المقسولون لإغلبية الشعب المقهور . وهذه كلها ليست رموزاً غامضة في العمل الروائي ، وإنما هي تكاد مع رموزها أن تكون شديدة الوضوح والمباشرة . وتدرجت الرموز من البساطة إلى التركيب حين كان التصور الطبقي للمجتمع يتداخل مع تصور مساره الروحي . فلقد تورط نجيب محفوظ منذ البداية في أنه أقام الوحدة الفنية في الرواية على ضوء التطورات الروحية الكبرى في حياة الإنسان من اليهودية إلى الإسلام . تورط لأن هذه التطورات ليست صدى موازياً تماماً للتطورات الاجتماعية . فبينما يؤكد الفنان أنه عاصر الأيام الأخيرة في الحارة ورأى أنها لا تختلف من حيث الجوهر عن الأيام الغابرة ، نراه يصوغ الوحدة الدرامية في الرواية على افتراض أن ثلاث حركات روحية كبرى قد أسهمت في تغيير الضمير والمجتمع الإنسانيين تغييراً بعيد المدى . ولا شك أن هذا التغيير قد حدث بالفعل ، وكان تغييراً كيفياً ، ولكنه لم يكن قط صدي حقيقياً للتفسيرات الجذرية الحاسمة التي عرفها الواقع الإنساني عبر سلسلة طويلة من النضال الثوري والتقدم العلمي وغيرهما من عوامل الثورات الاجتماعية الشاملة في تاريخ الإنسانية ، بل إن تصور الفنان لتطور الحارة على ضوء الحركات الروحية الكبرى ، انعكس على البناء الروائي بأن تجمدت الشخصيات الثلاثة الممثلة لهذه الحركات في قوالب متشابهة من ناحية ، وفي إطار المصادر الدينية من جهة أخرى .

وها نحن ذا نستقبل « جبل » ، رائد الممتعين إلى قضية الإنسان فهو يستمع إلى أنغام الأوتار في الحارة تبدأ بتحية ناظر الوقف والفتوة زقلط وعند ذاك تحرك أمواج التمرد فاحتج دعبس أحد أبناء الحارة على ما يردده الشاعر — نجيب محفوظ يتخذ من الشعر والشعراء مثالا على ما يروج له الفن حول السلطة والسلطين — لاحتج دعبس وراح يدمدم أن سيد الناس يضرب الناس ويظلم الناس ويقتال الناس . آل حمدان تمرغوا في تراب القذارة والبؤس . قوتهم يسير بينهم محتالا يصفع من يشاء ويأخذ الاتاة ممن يشاء ولذلك فقد صبر آل حمدان واصطخب في جيهم أمواج التمرد . .

ويقع اختيار الفنان علي ربيب نعمة الناظر ، أو نعمة زوجة الناظر علي وجه

أدق، ذلك أن هذه السيدة كانت بمثابة الأم لجبل الذي ولد حقاً في حى حمدان ، ولكنها هي التي ربته وتكفلت به . ولعل الفنان هنا يريد أن يؤكد على ظاهرة قديمة ، في تاريخ الانتماء إلى قضية الانسان ، تلك هي أن المنتمى غالباً ما يكون مرتبطاً بوشيجة أو بأخرى ، بالقشة التي يعادها فكره وضميره ورؤيته لحركة التاريخ . هذا الارتباط — أياً كانت درجته أو طبيعته — يصيب المنتمى في بداية إنتمائه بحالة انقسام في الشخصية سرعان ما يلتئم في أتون النضال الثورى من أجل القضية التي فذر لها نفسه . لهذا بدا في وجه جبل وهو يخاطب سيدته بشأن آل حمدان أنه يعاني ألماً صادقاً ، ولكنه لم يتردد في أن يقول بحزن واضح : لأنهم يؤساء ياسيدي رغم أنهم أكرم أهل الحارة أصلاً . شقت الحزن قلبه ، ومن عجب أن آل حمدان لا يحبونه ، فهم ينظرون إليه نظرة خاصة لطول ما فارقهم وعاش بين جدران الناظر . وهذه أيضاً إشارة رامية إلى أزمة المنتمى بين وضعه الایدیوجى وارتباطاته الطبقيّة ، فالقشاة المسحوقة لا تراء نقيّاً تماماً من رواسب الطبقة التي عاش فيها . وفي لحظات التأزم هذه يتضح انقسام الشخصية أكثر من ذي قبل «وجد جبل أنه ليس شخصاً واحداً كما توهم طولاً إلى عمره ولكنه شخصان ، أحدهما يؤمن بالوفاء لأمه وثانيهما يتساءل في حيرة : وآل حمدان ؟ » ونظر إلى الشفق بعين لم تعد ترى إلا ما يكدر الصفو . أصوات تهتف به من النوافذ وهو مار : يا خائن يا نليم ، وأصوات تهتف به من أعماق نفسه : ان تطيب الحياة على حساب الغير . وجميع الأمور تجري في الحارة على سنة الإرهاب ، فليس عجباً أن يسجن سادتها في بيوتهم ، وحارتنا لم تعرف يوماً العدالة أو السلام . الرجال سجناء في البيوت ، والنساء يتعرضن في الحارة لكل سخرية وأنا أمضغ المهانة في صمت . ومن عجب أن أهل حارتنا يضحكون ! . علام يضحكون ؟ إنهم يهتفون للمنتصر أياً كان المنتصر . ويهللون للقوى أياً كان القوى ، ويسجدون أمام التباييت ، يدراون بذلك كله الرعب الكامن في أعماقهم . غموس اللقمة في حارتنا الموان . لا يدري أحد متى يحى دوره ليهوى النبوت على هامته . . بهذا الحوار الداخلي العنيف يربط نجيب محفوظ بين الحارة ومصر ، وبين الحارة والمنتمى . فالإرهاص لحركة الانتماء هو اكتشاف أما كن الاستقطاب في الحركة الاجتماعية ، وهو التعرف على مواطن العبودية والاستغلال ، هو الوعي بطرفي النقيض في مسألة الحزن

والحرية . فالتأكيد الملح على أزمة الديمقراطية في الحارة ، لا ينفصل مطلقاً عن التأكيد الملح على مأساة الجوع . فإذا أقبل الامتحان الأول لجبل في صورة قنوة يصارع أحد أبناء آل حمدان ، سارع جبل بالوقوف إلى جانب آل حمدان مهما أدى ذلك به إلى ارتكاب جريمة قتل . ويحسم جبل الصراع الداخلي في أعماقه بأن يتوجه إلى سيدته قائلاً في بأس : سيدتي ، سأجد نفسي مضطراً إلى الانضمام إلى أهلي في سجنهم لألقى معهم مصيرهم . فقد أصيب الفتوات بالجنون حين ترامت إلى آذانهم أنباء مقتل زميلهم في الصحراء . ويؤكد جبل أن إلتناؤه إلى أهل الحارة هو أشبه ، بالقضاء والقدر حين يقول : لا خيار لي . من العار أن أترك أهلي يبادون وأنا أنعم بظلك . وعند خروجه من بيت الناظر أدرك مدى الانقلاب الذي جرى في حياته حتى إذا سئل في ارتياب من أحد أبناء آل حمدان ، أجاه به جبل بهدوء : إلى أعود إلى أهلي . . وأخذ جبل يعد العدة لكفاح طويل بدأ أول الأمر برحلة إلى الخلاء المجاور للحارة ، فتزوج وتعلم حرفة الخوذة والتمايعين . وعاد إلى الحارة وهو يفكر : هنالك سبيل إلى السعادة الشاملة . ونجيب محفوظ يستمد الصياغة هنا من التجربة الموسوية الواردة في التوراة ، ولكنه يجردها من ميتافيزيقيتها ويبقى منها على الجانب الرمزي الذي يوضح المراحل الثلاث في حياة المشتكى من الرفض للواقع الراهن ، إلى التمرّد عليه ، إلى الإلتناء ضده . كذلك يرمز هذا الجانب في جبل ورفاقه وقاسم على السواء إلى دور الفرد في التاريخ حين يقف هذا الفرد إلى جانب القوى الأكثر تقدماً . ولم يعد جبل يرى سوى الأفندي رأس الاغتصاب وزقظط رأس الإزهاب ، ولم يعد أمام جبل إلا أن يتمثل قول عبدون — أحد أبناء آل حمدان — علام نخاف وليس هناك أسوأ مما نحن فيه . وهو دستور الفئات الكادحة من الشعب التي لا تملك سوى قوة عملها ، فهي ان تحسر في النهاية سوى أغلالها .

على أن الفنان كان حريصاً للغاية على تأكيد معالم الشخصية الانسانية في جبل ، فهو لا يلبث أن يكابد في أعماقه حينئذ أليماً إلى أمه ، وفي نفس الوقت يمد يده إلى حمدان للتعاقد في حماس وفي رجاء ، ويدرك نجيب محفوظ أن كثيراً من حركات الإلتناء تمت في حدود النظام القائم ويرمز إلى مثل هذه المحاولات بما قام به جبل من تصميم على مقابلة الناظر والتفاوض معه . وعند سيدته جبر بأن آله

يعانون ذلاً ألعن من الموت «جئت مطالباً بحقوق آل حمدان في الوقف وفي الحياة الآتية» فلم يكن من الأفندي إلا أن وصف هذا المطلب بأنه خرافة . والحق أن السيدة زوجة الناظر لا تمثل سوى الجانب العاطفي من ارتباط جبل بالطبقة السائدة أما الناظر وقوته فيمثلان الجانب العملي أو الواقعي . لهذا وقعت أحداث الشر على آل حمدان ، ويعزم الفنان دور المثقفين في المعركة حين يصيح جبل بأحد الشعراء « تروون حكايات الأبطال وتغنون على الرباب فإذا جد الجدد تهقرتم إلى الجحور وأشتم التردد والهزيمة ، ألا لعنة الله على الجبناء ، ولكن جبل لم يكن وحده ، أيده كل رجل وأيده كل امرأة . وبدأت ثعابين جبل تعرف طريقها إلى بيوت الفتوات حتى وصلت بيت الناظر فاستغاثت زرجته بجبل فقد بلغها أنه يستطيع أن يطرد الثعابين ويحول بينها وبين أن تلدغ أحدا . وأخذ جبل التعدادات على الناظر والفتوات بأن تنعم الحارة بسابق عهدها السعيد فوافقه وهم يدبرون فيما بينهم خطة لإبادة آل حمدان . ولم يكن هؤلاء بمعزل عن الاشاعات ، فتحتملوا في مكان وراء إحدى البوابات وحفروا كميناً لعصابة الفتوات فإذ أن أقبلت بهراواتها حتى سقطوا جميعاً في الهوة العميقة وراحت دماؤهم ترسم علامة الاستسلام الأبدي . ودخل حتى حمدان مرحلة جديدة من تاريخه برعامة جبل ، بل إن المحي أصبح يدعى بحى جبل . واكتشف الجميع أن جبل لالتقى بالجبلأوى في الخلاه ، وهو الذى حشه على استرداد حق آل حمدان . وتولى جبل إدارة الوقف ليحقق حلم آدم في ألا يكون ثمة عمل للإنسان سوى الغناء . وأحصى جبل ما في كل أسرة من أنفس ووزع الأموال بالتساوى فيما بينها وحتى شخصه لم يخصه بامتياز ، وأرسى القيمة الروحية أو الأخلاقية التي تقول عين بعين . ثم يقول نجيب محفوظ هذه قصة جبل ، كان أول من نار على الظلم في حارتنا .

أقول مرة أخرى أن نجيب محفوظ تورط في صياغة قصة الحارة على ضوء الحركات الروحية الكبرى في حياة الإنسان . ذلك أن المقارنة — التي سيضطرب إليها القارئ اضطراباً — بين جبل وموسى ، سوف توقع به بين برائن الفروع الثأورية التي جاءت عرضاً في الرواية كشعب الله المختار الذى يقابل آل حمدان ، وكقصة موسى مع فرعون وزوجته وبني إسرائيل . هذه التفاصيل التي لم تجيء في أولاد حارتنا إلا خضوعاً لصياغتها وفق الحركات الدينية الثلاث التي عرفتها المنطقة .

فبالرغم من أن الفنان كان يربط دائماً بين الحارة الأسطورة والحارة المصرية ، إلا أن تلاوة الجانب الأسطوري كانت تستهوى مخيلته الفنية فيستطرد في تلك التفاصيل التي قد تضلل القارئ . إلا أن لهذه التفاصيل وجهاً آخر هو التفسير الذي أضمره المؤلف في صياغة الأحداث ، فلم تكن ثمرة معجزات ، وإنما هي أقرب إلى عمل الحواء . وهذا هو المنهج الذي سيعالج به الفنان الحلقة القادمة من الرواية . إلا أن هذا المنهج بعينه هو الذي أصاب بعض الشخصيات الرئيسية بما يشبه الجلود ، لما بينها من تقارب شديد في المقدمات والنتائج . ولم ينقذ هذه الشخصيات من الجلود سوى اختلاف القضايا النظرية التي تناقشها . فبينما تناقش شخصية جليل إمكانية التغيير الاجتماعي في حدود النظام القائم ، تقبل شخصية رفاعه لتناقش إمكانية التغيير الروحي أولاً ، ذلك أن الوقف — يقول رفاعه — لا شيء ، والحياة السعيدة هي كل شيء ، ولا يحول بيننا وبينها إلا العفاريات السكائمة في أعماقنا . ويكاد رفاعه أن يرتدى ثياب المسيح كما هي في الإنجيل ، لولا بعض التعديلات الطفيفة التي أدخلها الفنان على البناء الروائي كأن تكون ياسمينه زوجة رفاعه التي تخونه مع الفتوة . هي المقابل لشخصية يهوذا الذي أسلم المسيح إلى أيدي جلاديه كما يقول الإنجيل . وكما جعل الفنان من جليل حاوياً يدخل الرعب في القلوب بقوة العلاقة الغريبة القائمة بينه وبين الثعابين ، كذلك رفاعه فهو يتعلم مسألة لإخراج العفاريات من النفوس من « كودية زار » . وهكذا يصبح منهج المؤلف هو استعارة الهيكل العظمي للأسطورة ، ثم يكسوه بما لديه من لحم ودم يمثل وجهة نظره الفكرية . ونجيب محفوظ يرى من الناحية الفكرية ، أن المسيحية خطوة أكثر تقدماً من الموسوية من حيث الطريق إلى السعادة الشاملة للبشر . وهذه الفكرة ترد حسب نظرية ما تقول أن الأديان جميعها كانت مراحل تقدمية في تاريخ الفكر الإنساني . وبالرغم من أن هذه الفكرة صحيحة بالنسبة لدين كالاسلام مثلاً ، إلا أنها لا تصدق مع المسيحية بالذات . فإذا كان المنطق الأساسي عند رفاعه — أو المسيح — هو المنطق الميتافيزيقي فإنه يصعب القول بأن هذا المنطق من شأنه أن يثير المجتمع تغييراً ثورياً . حين تصبح مملكتنا في السماء ، وعند ما نطالب بأن نقاوم الشر بالخير ، وأن نحول خدنا الأيسر لمن ضربنا على الخد الأيمن ، لا يمكن أن تؤدي هذه المجموعة من القيم إلى تغيير المجتمع . ولا أشك لحظة في أن أفسكاراً ثورية يمكن أن تبرخ في

مكان ما وزمان معين وتبش بها القوى السائدة فلا يدري بها التاريخ . يتما تباح الفرصة كاملة للكثير من الدعوات الرجعية أو السلبية — على أقل تقدير — لأنها هادنة أو تجاهلت أو أيدت الأوضاع القائمة . والمسيحية لم تكن قط النظرية الثورية للعبيد في ظل الامبراطورية الرومانية ، فقد قامت الثورات حينذاك على أكتاف الوثنيين في الأغلب ، وانضم اليها الفقراء من المسيحيين كفتنة مسحوقة لا كطائفة مسيحية . من هنا يتضح مدى التورط الذي انزلق اليه نجيب محفوظ عندما اتخذ من الحركات الدينية الكبرى إطارا للبناء الروائي . فهذا الجزء الخاص برفاعة لا يشارك في هذا البناء بنصيب ما ، ذلك أنه يشبه جبل في مراحل استقبال الدعوة عن طريق اللقاء الخلوي مع الجبلأوى ، ثم يختلف عنه في الاهتمام بالجانب الروسى من حياة البشر . ولكن هذا الاختلاف البين لم يجعل من رفاعة شخصية روائية ترتفع إلى مستوى الضرورة فنحن مع قاسم سوف نستشعر هذه الضرورة في مستواها الأرفع .. لهذا أقول أن الفنان لم يلجأ إلى خلق هذه الشخصية إلا لأنها ترادف الحلقة المسيحية من حلقات التطور الدينى للإنسانية ولكن هذا السبب اليتيم لم تبرره وجهة النظرية الفكرية للؤلؤف من ناحية ، ولا البناء الروائى من ناحية أخرى . فهو على الصعيد الفكرى يريد أن يقدم الدين فى مقابل العلم ، أو العبد كامتداد للدين فى عصر جديد . وكان يمكن فى هذه الحدود أن يكتفى بانعكاس إحدى الأفكار الدينية الكبرى — كالاسلام — على إحدى مراحل تطور المجتمع البشرى : فكانت مراحل التطور هذه ، تصبح هى العمود الفقرى للرواية ، وما الدين أو العلم إلا المادة الخام التى يوزعها الفنان كمحاور فكرية للبناء الروائى . وهو على الصعيد الجمالى ، كان باستطاعته أن يمنح الرواية قدرا أكبر من الصراع الدراسى والتوهج والحرارة إذا خلعت من الشخصيات والزوايا والأحداث والمواقف المتشابهة أو المتقاربة . فالجزء الخاص برفاعة لم يكن همزة وصل ضرورية بين جبل وقاسم ، كما لم يكن جبل أيضاً همزة وصل ضرورية بين آدم وقاسم .. فالحدث الجواهرى الذى تلقيناه من آدم هو جوهر المأساة ، فالعلاقة بين الانسان والمصير هى علاقة مزدوجة بين الانسان والمعرفة ، وبين الانسان والحرية . هذه العلاقة تصطدم فى خط سيرها ، بسر هذا الوجود من جهة ، وبأزمة هذا المجتمع من جهة أخرى — وهما يشكلان فيما بينهما مأساة الإنسان الضارية

في هذا السكون . ولم يكن جبل سوى المحاولة الأولى للتمرد ، وهو يهد القضية الإتياء
الاصيلة في وجدان البشر . غير أن القضية الفكرية ليست بحاجة إلى المنهج التاريخي
في تأكيدها خاصة إذا كانت الرواية هي البناء الفني للقضية ، وخاصة إذا كانت
الرواية تستخدم الصياغة الرمزية في بنائها للقضية . لهذا كانت شخصية واحدة
تمثل إحدى الحركات الروحية الهامة في التاريخ — مثل قاسم — كافية تماماً لأن
تمثل دور الدين في قضية الدين والعلم التي يناقشها نجيب محفوظ بالتعبير الفني .

قاسم يلتقي — أيضاً — بالجبلأوى ، وهو يرى أن السعادة الصافية لأسيل
إلى وجودها إلا إذا توفرت للجميع ، كما يرى أن الحارة يجب أن تصير امتداداً
للبيت الكبير . ويبدو واضحاً أن اللقاء بالجبلأوى ، وأمنية البيت الكبير هي
القاسم المشترك الأعظم بين الشخصيات الثلاث : جبل ورفاعة وقاسم . وهو قد
يكون خلو بالذات تعقب الرقص الحاسم الواقع المعاش ، واستعداداً لمرحلة التمرد
فالإتياء إلى قضية الأغلبية الساحقة من أهل الحارة . والجبلأوى ليس تجسيدا
للطلق أو للقضية الميتافيزيقية فقط ، وإنما هو يشترك أيضاً في صياغة المشكلة
الاجتماعية ، لأنه لا يمتلك حجة المستقبل ، أو المصير حسب ، بل هو صاحب
هذا الوقف أيضاً ، وقد وعد به لذرية أدم بالتساوى . لهذا فاللقاء الذي يخيل
إلى الشخصيات الروائية الثلاث أنه تم بينها وبين الجبلأوى ، ليس إشارة
ميتافيزيقية بقدر ما هو دلالة اجتماعية في نفس الوقت . وقاسم بالذات لا يلتقي
بالجبلأوى ويصنح إلى الخيال والأحلام والروحية كرفاعة ، أو التقى بالسعادة
لحي بعينه من بين أحياء الحارة كما فعل جبل . لأن قاسم هو الشخصية الوحيدة التي
تلتقي بالجبلأوى — في صورة ما — ثم يخصص جهاده من أجل الحارة بأسرها ،
لا عن طريقة التقاء الروحي ، بل عن نظهر حارتنا من الفتوات إلا بالقوة ، ولن
نحقق شروط الواقف إلا بالقوة ، ولن يسود العدل والرحمة والسلام إلا بالقوة ،
وسيم هذا عن طريق تقوية الأبدان والأرواح معاً .

لقد استفاد نجيب محفوظ إلى أبعد حد من تاريخ محمد والإسلام في صياغة
الدعوة القاسمية . ولم يكن بحاجة مطلقاً أن يفسر أموراً غيبية بمعادلاتها المادية ،
ذلك أن الإسلام في فضاله الثوري خلال إلى حد بعيد من غيبيات المسيحية . فالغنان

هنا مقيد بالواقع التاريخي إذا كان ملائماً للصياغة الروائية من جهة ومناسباً للتفسير النظري من جهة أخرى . وهكذا كان هذا الجزء من الرواية هو أكثرها حيوية وقرباً من الدلالة العامة التي يرمى إليها المؤلف . فالإسلام .. بحق — كان تعبيراً ثورياً عن مرحلته التاريخية، لأنه وقف بصلابة إلى جانب الفئات الكادحة من المجتمع في شبه الجزيرة العربية، فلم يقدم خبزاً للبطون الخائرة وحسب، بل قدم الخبز الروحي للقلوب الفارغة وقدم الخبز المادي للبطون، في وقت واحد . وهذا هو السر في عظمة قاسم التي ترتفع به عن مستوى رفاة وجبل .

لم يقدم لنا نجيب محفوظ في النماذج الثلاثة سوى المنتهى المثال، أو المنتهى المفترض . أى أنه يبتنى أن يقدم لنا الاتجاه في صياغته النظرية . فالأحاسيس العفوية للمنتهى تتوزع بين الارتباط العضوي بالأغلبية المسحوقة، والارتباط العاطفي بالمستغلين . ثم تم حركة الاتجاه من خلال صراع ذاتي مرير بين العاطفتين، فويرتبط المنتهى نهائياً بالأغلبية المسحوقة . والاتجاه في جوهره معركة مع القيم من أجل الارتباط بها، أى من أجل العمل لتغيير القيم الفاسدة، بأخرى تسهم في التطور الاجتماعي .

أكد نجيب محفوظ — بلا ريب — على أن هناك رابطة دم بين حركات الاتجاه العفوي (جبل، رفاة، قاسم) والاختلاف الكيفي بينها وبين الاتجاه العلمي الذي سيرد ذكره الآن في الحديث حول عرفة وحنش . وهو حين يؤكد على رابطة الدم هذه، إنما يجمع الحركات الثلاث في دائرة واحدة هي «الدين»، لينطلق بعدئذ إلى دائرة أخرى هي «العلم» . فقد ناقش الفنان قضية الاتجاه في مستوياتها الثلاثة: المستوى الإنساني المطلق، ومن هناك تحديد المنتهى المثال، النموذجي، النمط، أى المنتهى المفترض . والمستوى العربي الذي ناقش بواسطته علاقة المسألة الميثاقية بالاتجاه الاجتماعي . إذ تصادف أن الحركات الدينية الكبرى نشأت وترعرعت في هذه المنطقة العربية، مما تسبب في الكثير من الآثار الحضارية البعيدة المدى . فالحضارة العربية المعاصرة بإنسانها العربي الحديث، يحملان العديد من معالم الحركات الروحية الكبرى التي ولدت في أرضنا، ولهذا، فثمة اختلاف كيني خطير بين المنتهى العربي الذي لا يتجاوز أسوار حضارته،

والمتمشى العربى الذى يعيش فى عصر العلم ، فى قلب الحضارة الانسانية للقرن العشرين . هذا المتمشى الجديد الذى لم يأخذ من الغرب إحساسه المأساوى الحاد بعبث الوجود ، ولكنه طرح أرضاً كافة القيم الرجعية التى تحول بينه وبين أن يتجاوز ماضيه وحاضره ، إلى حاضر الانسانية المتقدمة ومستقبلها . المتمشى الجديد الذى يتبنى أدوج القيم الانسانية المتمشية مع العلم . إنه المتمشى الاشتراكى المصرى ، المستوى الثالث الذى يسوره نجيب محفوظ فى شخصية « عرفة » ليربط مرة أخرى بين الحارة الأسطورية والحارة المصرية . ورسم الفنان عرفة فى إطار المتمشى المثل أيضاً ، ليقود المثقفين إلى الطريق المضيء فى تلك المرحلة السوداء . أى أن عرفة هو اتجاه السهم الذى يشير به نجيب محفوظ إلى الاتجاه الثورى الصحيح . ومن اسم عرفة نستدل على تلك الآلة الجديدة التى تقودنا فى طريق الثورة ، آية المعرفة . ومن عرفة صاحب الاسم - السحر - نستدل على مادة هذه المعرفة ، وهى القوانين العلمية المضمرة فى المجتمع والطبيعة على السواء . ومن قصة عرفة مع الحارة نعلم أن الوعى بالقوانين العلمية هو الطريق إلى الحرية . وأن الحرية هى إشباع احتياجات الانسان المادية والروحية على السواء . وعلى التقيض من جبل ورفاعة وقاسم ، لا يلتقى عرفة مع الجبلاوى فى الخلاه قبل أن يبدأ اتناؤه إلى قضية الحارة المذبذبة . إنه يقبل على الحارة ولا أحد يعرف له أباً ، ذلك أن العلم الذى يرمز إليه لم يكن إحدى حلقات الاتناء العفوى فى سلسلة جبل ورفاعة قاسم ، وإنما العلم مستوى كينى جديد . والمستوى الكينى الجديد لا يرفض التراث القديم ، بل يضيف إليه . والحلقة الأخيرة فى التراث القديم - وكان يمثلها قاسم - كانت تلح على نقطتين : الأولى عبر عنها فى حديثه الداخلى عن الجبلاوى وطلعن فى السن وخفت خشيتيه كذه الشمس المائلة نحو الأفق . أين أنت وكيف أنت ولم تبدو وكأنك لم تعد أنت ، وهذه هى المسألة الميتافيزيقية . ثم للسمعه يتخاطب أبناء الحارة جميعاً . راقبوا ناظركم فإن خان اعزله ، وإذا نزع أحدكم إلى القوة اضربه . وهذه هى المسألة الاجتماعية . جاء عرفة لا يعيد عمل الحواة كجبل أو إخراج العفاريث كرفاعة أو الممارك كقاسم . جاء عرفة وهو يجيد الإحساس بمأساة الحارة من زاويتين : الأولى هى « القوى المجهولة » التى يتشوق للاتصال بها وامتلاكها إن استطاع ، والثانية أن الغناء ليس هو

المهدف الأخير : تصور أن يمضى العمر في فراغ وغناء ؟ هو حلم جميل لكنه مضحك . . الأجل حقاً أن نستغنى عن العمل لنصنع الأعاجيب . . وليس الالتئام إلى قضايا الآخرين أمراً لا علاقة له بالذات ، فلا بد أن يوجد الدافع الذاتى للفرد حتى يكون ثمة همزة وصل بينه وبين المجتمع الذى يناضل من أجل سعادته . لهذا كانت قصة الحب التى تربط بين عرفة وإحدى بنات الحلى الذى يسكن بدروما فيه ، كانت بمثابة الشرارة التى أوقدت بين ضلوعه نيران الرفض للواقع ، فالتزم عليه ثم الالتئام إلى قضاياها . وقصة الحب هذه ليست لإلتجسسياً فنياً للدافع الذاتى المشتمل فى حنايا المتنمى ، حقاً ما أنا بفتوة ، ولا برجل من رجال الجبالوى ، ولكنى أملك الأعاجيب فى هذه الحجرة ، وفيها قوة لم يحز عشرها جبل ورفاعة وقاسم مجتهدين . ومن هذه النقطة يبدأ عرفة رحلة تمرده على الفتوات والجبناء والحكايات عن بطولة جبل ورفاعة وقاسم ، سيفنى الشاعر وتسيقظ الغرز يا حارة الحشرات . .

إن عملية الرفض للواقع توازج بين المأساة الميتافيزيقية والمشكلة الاجتماعية توازجا يبلغ درجة الالتحام ، فهكذا يصبح عرفة د كل مغلوب على أمره يصبح كإصاح المرحوم أبوك يا جبلاوى ولكن هل سمعت عن أحفاد مثلنا لا يرون جدهم وهم يعيشون حول بيته المغلق ؟ وهل سمعت عن واقف يعبك العاثون بوقفه على هذا النحو وهو لا يحرك ساكناً ؟ ، فالشك من أولى سمات الرفض للجانب الميتافيزيقى ، كأن يقول عرفة : لم أسمع عن معمر عاف طول هذا العمر . فإذا قيل له أن الله قادر على كل شيء ، أجاب فى ثقة أن السحر أيضاً قادر على كل شيء ، وقد يتمكن يوماً من القضاء على الفتوات أنفسهم ، وتشبيد المباني ، وتوفير الرزق لكافة أولاد حارتنا . فإذا قيل له أن قاسم حقق العدالة فى زمن قصير بغير السحر ، أجاب فى اعتداد أن عدالة قاسم سرعان ما ولت ، أما السحر فأثره لا يزول . غير أن السحر لن يؤتى أثره الحق إلا إذا كان أكثرنا سحرة ، ولن يتأتى ذلك إلا إذا تحققت العدالة أولاً ، إذا استغنى أكثرنا عن الكد وتوافروا على السحر .

هذا المنهج فى التفكير يختلف عن منهج كاتب آخر كتوفيق الحكيم . فالعلم عند نجيب محفوظ هو المنهج العلمى فى التغيير الاجتماعى ، والتغيير الاجتماعى وحده

هو الذى يقيح الفرصة لجميع البشر أن يكونوا علماء . أما توفيق الحكيم فى الطعام لكل قوم ، فيفهم الموضوع على نحو آخر . العلم عنده هو العمل لا المنهج ، فالعلم العمل هو الذى سيحول طاقات الطبيعة إلى غذاء بأرخص النفقات ، فيقضى على الجوع . هذا المنهج فى التفكير يتجاهل تماماً الخريطة التطبيقية للمجتمع . لهذا لا يفكر فى أن حل أزمة المجتمع يجيء أولاً عن طريق الحل الاشتراكي للأزمة الاجتماعية ثم يقيح هذا الحل أن تصبح الغالبية علماء تحارب الجوع أو الفقر كجزء من خطتها فى السيطرة على الطبيعة . إن فهم نجيب محفوظ للقضية فى إطارها الصحيح هو الذى قاده إلى أن يحصل من عرقه — العالم الساحر — منتبهاً ثورياً إلى جانب الغالبية المسحوقة من أهل الحارة . لكن الجبلاوى لم يعهد إليه بشئ . وهو لا يبدو كبير الثقة بالجبلاوى ولا بما تحسكى الباب . ومن المؤكد أنه بات يعطى السحر من مجده ووقته أضعاف أضعاف ما يتطلبه الرزق . وإذا فكر جاوز تفكيره شخصه وأسوته إلى مسائل عامة لا يمتنى بها أحد ، كالخادعة والفتوة والنظارة والوقف والريخ والسحر وأريد أن أطلع على الكتاب الذى طرد بسببه أدم إن صدقت الحكايات ؟ لا أدري ما الذى يجعلنى أؤمن بأنه كتاب سحر وأعمال الجبلاوى فى الخلاه لا يفسرها إلى السحر لا العضلات والنبوت كما يتصورون . ليس غريباً على مجهول الآب أن يتطلع بكل قوته إلى جده ، وحجرتى الخلفية عليتنى ألا أؤمن بشئ إلا إذا رأيته بعيني وجربته بيدي ، فلا محيد عن الوصول إلى داخل البيت الكبير ، وقد أجد القوة التى أنشدها وقد لا أجد شيئاً على الإطلاق ، ولكننى سأبلغ برأ هو على أى حال خير من الحيرة التى أكابدها . ولست أول من اختار المتاعب فى حارتنا . كان بوسع جبل أن يبقى فى وظيفته عند الناظر ، وكان بوسع رفاعة أن يصير نجار الحارة الأول ، وكان فى وسع قاسم أن يهنا بقعر وأملأها وأن يعيش عيشة الأعيان ، ولكنهم اختاروا الطريق الآخر .

لقد آثرت أن أقفل هذا النص المطول حتى نكتشف معالم الرحلة المريرة التى قادت عرقه من الرفض إلى التمرد فالإتياء الثورى . كان عرقه قد نجح فى صنع إحدى الزجاجات فى معمله ، وهى تشبه القنبلة فى آثار انفجارها . ولكنه بدأ الرحلة إلى البيت الكبير أولاً ، وأرجأ العمل مع الفتوات والناظر مؤقتاً . وفى البيت الكبير لم يلتق بالجبلاوى ، وإنما اصطدم بعملق أسود قباد إلى ذهنه

أنه خادم الجبلأوى فسارح إلى قتله والعودة خلال الخندق الطويل الذى حفره من خارج السور إلى داخل البيت . ثم فوجئ . بعدئذ بالحارة تنقلب رأساً على عقب فقد جاء من يصرخ قائلاً : لله الأمر ، من بعد العمر الطويل مات الجبلأوى . وهى أقرب إلى صيحة نيشمة منها إلى صيحة العلم . وغاص قلب عرفه فى أمواج الخيرة ، فهو لا يدري إذا كان قد قتل الخادم أو سيده . ولم يعد له إلا أمل واحد هو إعادة الحياة إلى الجبلأوى . أو أنه ما دامت كلمة من الجسد العظيم كانت تدفع الطيبين من أحفاده إلى العمل حتى الموت ، فإنه ينبغي على الابن الطيب أن يفعل كل شيء . أن يحل محله ، أن يكونه . . ولكن الناظر والفتوات كانوا لعرفة بالمرصاد ، فهم على يقين بأنه هو الذى تسبب فى موت الجبلأوى وهم على استعداد لإعلان هذه الجريمة لو أنه لم يرضخ لمسا يطالبون . لهذا كان على عرفة أن يتحمل من بدرومه الحقير إلى بيت نغم يقابل بيت الناظر ، لكي يعمل لحسابه . وهنا يحس عرفه أنه أصبح فى المسكان المعادى لأهل الحارة المعذبة . فيستكين قليلاً ، إلا أنه لا يهدأ فى البحث عن مخرج . وفى هذه الأثناء يسأل عرفة : لماذا نموت ؟ وما جدوى ذلك كله والموت يتبعنا كاظلاً ؟ ويهز رأسه فى تسليم وهو يتمتم : الموت يكتر حيث يكتر الفقر والتعاسة وسوء الحال . وإذا حسنت أحوال الناس قل شرهم ، فازدادت الحياة قيمة وشعر كل سعيد بضرورة مكافئته حرصاً على الحياة السعيدة المتاحة . ويجمع الناس السخرة ليتوفروا لمقاومة الموت ، بل سيعمل بالسحر كل قادر وهناك يهدد الموت الموت ، وفى هذه الأثناء أيضاً ، تأتى عجوز إلى عرفة تصرح له بأن الجبلأوى قال لها قبل صعود السر الالهي : لإذهبي إلى عرفة الساحر وأبلغيه عني أن جده مات وهو راض عنه ! وأكدت المرأة أن الجبلأوى لم يقتل وإنما مات ، وتاباً طبيعياً بين يديها . ويدخل عرفة والناظر فى معارك خفية وسافرة إلى أن يقول له الناظر : مهدياً : إذا رميتنا برجاجة انتهالت عليك زجاجات . ولكن عرفه كان قد احتاط للأمر ، فكتب كل أسرار السحرية فى كراسة صغيرة وأعطاها لمساعدته « حنش » الذى هرب بها على الفور . وسوف يعود يوماً بقوة لا تقاوم فيخلص الحارة من شركه هكذا يجيب عرفة وهو فى طريقه إلى الاستشهاد ، إنه لم يستطع أن يخون حارته ولا زوجته الزامرة إلى علاقته الحميمة بهذه الحارة ، لم يستطع وآثر أن يدين حياً على يدي الناظر والفتوات بدلاً من العيش المترف فى حارة العذاب . وكانت

وسالته قبل الموت هي : لا تخف . الخوف لا يمنع من الموت ولكنه يمنع من الحياة .. ولستم يا أهل حارتنا أحياء ولن تتاح لكم الحياة مادمتم تخافون الموت . والغريب حقاً أن الحارة فرحت بمقتل عرفة لأنه في نظرهم هو السلاح الذي أعطى الناظر والقوات قوة جديدة واستبداداً عظيماً . وبدا المستقبل قائماً أو أشد قتامة مما كان بعد أن تركزت السلطة في يد واحدة قاسية . غير أن الحارة سرعان ما علمت بحقيقة عرفة ، وكيف أنه هادن الناظر من أجل الحارة ، وكيف أنه أكب على أسرار السحر من أجل الحارة وتخليصها الأبدى من العذاب . وبالرغم من أن الناظر أخذ يوحى إلى شعراء الحارة بالتأكد على مقتل الجبلأوى بيد عرفة ، إلا أن الناس تلقوا أكاذيب الرهاب بفتور وسخرية ، وبلغ بهم العناد أن قالوا : « لاشأن لنا بالماضي ، ولا أمل لنا إلا في سحر عرفة ، ولو خيرنا بين الجبلأوى والسحر لاخترفنا السحر ، ووقمت الحقيقة من أنفسهم موقع العجب فأكبوا وذكره ورفعوا اسمه حتى فوق أسماء جبل ورفاعة وقاسم ، وقال أناس أنه لا يمكن أن يكون قاتل الجبلأوى كما ظنوا وقال آخرون أنه رجل الحارة الأول والآخر ولو كان قاتل الجبلأوى ، وحدث أن أخذ بعض الشبان من حارتنا يمتحنون بباطا ، وقيل في تفسير اختفاتهم أنهم اهتمدوا إلى مكان حنش فانضموا إليه ، وأنه يعلمهم استعداداً ليوم الخلاص الموعود . واستحوذ الخوف على الناظر ورجاله فبشوا الميون في الأركان ، وفتشوا المساكن والدكاكين وفرضوا أقصى العقوبات على أنفه الحفوات وانهاهوا بالمعنى للنظرة أو النسكنة أو الضحكة ، حتى باتت الحارة في جو قائم من الخوف والحقد والإرهاب . لكن الناس تحملوا البغي في جلد ، ولأذوا بالصبر واستمسكوا بالأمل ، وكانوا كلما أضر بهم العسف قالوا : لا بد للظلم من آخر ، ولليل من نهـار . ولترين في حارتنا مصرع الطفليان ومشرق النور والعجائب . .

عرفة إذن يمثل علاقة المنهج العلمى بكل من الطبيعة والمجتمع ، فهو يبحث عن المجهول ويكشف عن علاقة النسبي بالمطلق ، ويحلل أزمة الإنسان الاجتماعية ، ويقودنا عرفة إلى مجموعة من الملاحظات :

● فالعلم — أولاً — لم يقتل الجبلاوى ، بل إن الرواية تبدأ وتنتهى دون أن يتمكن المنطق العلى المألوف من السيطرة على هذا الجزء الخفى من أسرار الطبيعة. وهذا يعنى أن نجيب محذووظ يرى أن « مشكلة الله » لا تدخل فى نطاق العلم أو منطقة نفوذه . وهو فى نفس الوقت لا يعلق المشكلة فى مستواها الميتافيزيقى ، بل هو يؤكد أن الله مات ! وهى الحقيقة التى عاصرت العلم ، وإن لم تكن حقيقة علمية ! وهذا هو الفرق الكيفى بين عصور موسى والمسيح ومحمد وعصر العلم . أو هو الاختلاف الجوهرى بين الدين والعلم فى محاولة الكشف عن مأساة الإنسان . فبينما أصبح المطلق أو المجهول أو الجبلاوى أو الله ، هو الجدار النفسى الذى يعتمد عليه البشر لحل أزمتهم فى عصر الدين . . يتهاوى هذا الجدار د من بعد العمر الطويل ، لا بيد عرفة (١) إشارة إلى انعدام فاعليته فى الواقع الانسانى . يتهاوى الجدار الإلهى ، ليبدأ عرفة عصراً جديداً يعتمد فيه الانسان على نفسه بمونة السحر أو العلم .

● كان العلم — ثانياً — منهجاً فى التفكير الاجتماعى ، فقد أيقن عرفة ، من أن الغالبية المسحوقة لن تستطيع أن تعيش حياتها فى ظل الناظر والفتوات والآثرياء الآخرين ، بل عليها أن تناضل حتى تصل هى بنفسها إلى النظارة ، إلى السلطة . بهذا وحده يتحقق مبدأ العدالة الاجتماعية ، فإذا توفرت هذه العدالة أمكن لأهل الحارة . أو للجمتمع الانسانى ، أو لمصر فى ذلك الحين ، أن يصنعوا بآبائهم الأعايب . فلن يكون والفناء ، هو الهدف النهائى كما ظن آدم . بل ستصبح صناعة الأعايب ، هى هذا الهدف المتجدد اللانهائى . المنهج العلمى إذن هو السبيل الثورى الوحيد أمام الطبقات الشعبية للوصول إلى السلطة وتسويد النظام الاجتماعى العادل . وهذا النظام الاجتماعى العادل ، هو السبيل الثورى الوحيد الذى يخلص عن الانسان نير العبودية إلى الأبد ، ويتسع له المجال للخلاق أو كما دعاه المؤلف بصنع الأعايب .

● لقد ماتت العدالة بموت جبل ، ثم بموت رفاعة ، فبموت قاسم ، ولكنها لم تمت قط بموت عرفة ، أى أن العلم — ثالثاً — لا يموت ، فهو ليس علماً معملياً — وقد قال الناظر لعرفة أنه يستطيع أن يرى عليه بدلاً من الزجاج زجاجات —

ولأنما العلم هو منهج ، هو طريقة رشيدة ، للحياة . لهذا سوف يعود حنش إلى الحارة بل وسيذهب إلى حنش أبناء الحارة الذين يحتفون منها تباعا . ثم يعود الجميع لتحليل الحارة نهائيا من عصر العبودية . العلم — إذن — هو الثورة . هو الثورة الاجتماعية ، بل هو الثورة الحضارية الشاملة التي سيشهد أبنائها عصر الآعاجيب . والمجهول الذي يؤمن به البعض يبارك هذه الثورة ، مادام هذا المجهول هو اشتياق الانسان الأبدى إلى مجموعة مجردة من القيم والمثل العليا ، واشتياقه إلى حل طلائع الوجود . فهذه المرأة العجوز التي جاءت إلى عرفه وهمست له بأن الجبالوى مات ، وهو راض عنه ، إنما تمثل ضمير هذا الشعب الذى صاح بنفسه : لو خيرنا بين الجبالوى والسحر لاخترنا السحر . الشعب إذن إلى جانب العلم ، إلى جانب الثورة ، إلى جانب التاريخ . حتى ذلك الجزء الخاص بشكوينه الروحى عبر آلاف السنين يقف إلى جانب هذه القيم جميعها تعبيرا صادقا عن كونها هى بعينها مجموعة القيم المطلقة التي كانت تجذب اشتياقه إلى المجهول والمطلق . لهذا تصبح أمنية عرفة هى إعادة الحياة إلى الجبالوى ، فليس التعبير هنا مرادفاً لعودة الايمان بالله .. كلا ، وإنما هى الرسالة الحقيقية للعلم فى اكتشاف أسرار الكون ، وتحقيق مجموعة القيم المطلقة فى حياة الانسان . إن مجرد التنى بإعادة الحياة إلى الجبالوى ، هو اعتراف بموته . ولقد مات الجبالوى القديم ، المطلق بمعناه التقليدى الذى عرفته الأديان والفلسفات المثالية ، وبدأ عصر العلم صراعه الجبار مع الطبيعة والمجتمع على السواء . مع الطبيعة ليحصل من جزئيات أسرارها على سرها الأكبر ، ومع المجتمع حتى يحقق القيم الانسانية فى أرفع مستوياتها ، وعلى أسس راسخة من الواقع الموضوعى .

ومعنى ذلك ، أنه يتعين علينا أن نجيب على هذا السؤال : هل كانت أولاد حارتنا صياغة روائية للبادية التاريخية والمنطق الجدلى ؟ يقول أحد شريف الرفاعى فى العدد ٤٥١ — ٢٣ يناير ١٩٦٠ من جريدة الأيام العذنية فى سنتها الثانية : « إن مفهوم الواقعية عند نجيب هذه المرة هو الصديق الفوتوغرافى . فنحن لم نتعود منه فى قصصه السابقة أن يكون صادقا . كنا نحس أنه فنان مخاض لفنه . . أما فى أولاد حارتنا فنحجب محفوظ صادقا ولهذا فهو لم يكن فنانا . فالقن هنا فى الهامش أو خارج الهامش . وأنت نحس من قراءة الرواية أنه يكتفى بأن يقوم بوظيفة مسجل بكلية أصول الدين أو كلية اللاهوت . يسجل وينقل بلا حذف وبلا إضافة

وأغلب الظن أنه لم يكن في استطاع نجيب محفوظ أن يتجنب الصدق الفوتوغرافي وهو يعالج أقدس شخصيات في تاريخ البشرية . ولكن من شأن هذا الصدق الفوتوغرافي إشاعة الجود والبرود والجفاف في أحداث الرواية ، فالنغمة واحدة والإيقاع واحد عند كل من جبل ورفاعة وقاسم . فقد جبلوا على حب الخير ليس إلا . والفتوات كذلك على نمط واحد . لانه يستطيع أن تفرق بين واحد وآخر . فهم جميعاً مطبوعون على النهب والفوضى والانحلال . ولهذا فإن الذين قرأوا الرواية شعروا أن فكرة الصراع قد تساقطت من يد الأديب . ونحن نقصد الصراع الذي يدور في نفس البطل من الداخل فبدون الإشارة إلى هذا النوع من الصراع لا يستطيع القارئ أن يتجاوب مع أحداث القصة . والذي يمنع ظهور هذا التجاوب في رواية محفوظ هو تأليه الأبطال بدلا من تأنيسهم .. أي بدلا من جعلهم آدميين .

والعلاقة بين هذه الإجابة وسؤال الذي طرحته قبلها ، هي الفرق بين تصورين للبناء الروائي في أولاد حارتنا . التصور الأول أنها تؤرخ لتطور المجتمع البشري ، والتصور الآخر هو أنها تترجم كسب الدين الرئيسية : التوراة والانجيل والقرآن . وكلا المفهومين خاطيء من الأساس . فلربما نجد جانبا من تطور المجتمع في الرواية ، وربما نجد تفسير الأديان من جانب آخر ، ولكن تداخلهما واقتراحهما لا يكون المحور الفكري أو الفني في البناء الروائي . أما المحور الفكري ، فهو كما قلت قصة الدين والعلم في خطوطها العريضة . قصة الدين والعلم في محاولة الإنسان تغيير مجتمعه . الصراع النفسي الذي يطالب به الناقدة العدني ، يمكن ملاحظته بسهولة في جبل ورفاعة وقاسم وعرفه . كان ارتباط جبل بزوجة الناظر ، وارتباط رفاعة بأمه ، وارتباط قاسم بزوجه .. كانت هذه الأشكال المختلفة من الارتباط تمزق نفوس أصحابها تمزيقا نفسيا رهيبا . وأهل التشابه في الاطار العام بين حركة جبل ورفاعة وقاسم ، كان تشابها مقصودا من المؤلف . لأنه يريد أن يقول أن هذه الحركات الثلاث — من حيث الجوهر — واحدة هي موقف الدين من التغيير الاجتماعي . أما في العلم فهو لم يكن محتاحا لأكثر من عرفة وحش للتأكيد على أن ثمة فرقا بين التغيير الديني والتغيير العلمي ، هو أن هذا الأخير لا يموت يموت الأفراد . لهذا كانت زوجة

شخصية ضرورية تؤكد ارتباط العلم بالمجتمع ارتباطاً حياً دينامياً .

وعندما يكون ثالوث الدين - العلم - المجتمع ، هو العمود الفقري في البناء الروائي ، فإن التطور الاجتماعي من عصر إلى آخر لا يصبح صياغة للنسائية التاريخية أو المنطق الجدلي ، كما أن تفسير الحركات الدينية الثلاث تفسيراً جديداً لا يعتبر ترجمة فنية لما جاء في كتب الدين . في الحالة الأولى يلاحظ أن نجيب محفوظ تجاوز الماركسية ، فطرح ما تثيره من أسئلة تدخل في منطقة نفوذها . وطرح ما لا تثيره من تساؤلات خارج هذه المنطقة . والتجاوز هنا لا يعنى الإضافة ، وإنما هو الاعتراف بها ثم الانشغال بقضية أخرى تورق الرؤية الفلسفية للإنسان العربي الذي عاش آلاف السنين في ظل حضارة غيبية . فنجيب محفوظ يمشي مع سارتر خطوة في أن الماركسية هي الصورة الثورية الوحيدة للعالم المعاصر ثم يختلف معه خطوات في أن الوجودية هي المنهج الصحيح لفهم الماركسية في ثورتها أو في الحيلولة دون تجسيدها . وهو يمشي مع أوفافر خطوة في أن الماركسية المعاصرة تعاني أزمة حقيقية على أيدي المعممين من الداخل الذين أحالوها إلى مادية مبتذلة . ثم يتركه وهو يسد الطريق أمام الحل الماركسي للأزمة .

فنجيب محفوظ يستخدم البناء الرمزي المباشر في أولاد حارتنا ، ليقول أن تراث المنتهى اليساري هو العلم ، بالإضافة إلى العصارة النقية لأكثر القيم قدما التي عرفت البشرية . على مدى التاريخ . أما المنتهى الذي يتوقف عند حصيلة الحركات الروحية الثلاث ، فإنه في عصرنا يتجسد في قوالب حجرية تتوق حركة المجتمع من الانطلاق ، لذلك فهو مثال المنتهى اليميني الذي يتحول للوقوف إلى جانب القوى المعادية لحركة التاريخ . وهذه الرواية - في المستوى الفني - هي أشبه برؤيا تجميل الواقع بجزئياته إلى حلم تجريدي . فلما تاجعنا الناظر والفتوات وأهل الحارة والجبلأوى وأدهم وإدريس ورفاعة وقاسم وجبل وعرفة وحاش .. لوجعنا هؤلاء جميعاً في لوحة واحدة ، أو في عدة لوحات لاستطعنا أن نرسم لوحة تجريدية تستخدم جزئيات الواقع لتبنى كلا غير واقعي ، ثم فصل عن طريق هذا الشكل الرمزي إلى أعماق الواقع . الفتوات والنبايت والنهب والسلب ،

جميعها جزئيات ترتبط بواقعنا أوثق الارتباط ، ولكن الاطار الميثولوجى الذى ارتدته هذه الجزئيات كان يستهدف أن يجعلها فى اتجاه واحد للسهم الذى يشير به نجيب محفوظ مرة أخرى .. إلى الواقع . لأنه ياف ويدور من الواقع إلى الأسطورة إلى الواقع ، وهكذا حتى يصل إلى ما لم يستطع أن يصل اليه فى ظل أزمة الديموقراطية التى جعلته يتوقف بأحداث الثلاثية عند سنة ١٩٤٤ . إن أولاد حارتنا شكل اضطرابى ، وليس امتدادا أصيلا لاتجاه نجيب الروائى . وليس تمهيدا لمرحلة جديدة من مراحل تطوره الروائى . وعندما تقول سمون دى بوفوار أن الرواية الميتافيزيقية إذا قرأت بشرف ، وكتبت بشرف ، أتت بكشف الوجود لا يمكن لآى نمط آخر فى التعبير أن يكون معادلا له ، ربما كانت تقصد هذا الشكل الروائى الذى أتى به نجيب محفوظ فى أولاد حارتنا ، خاصة حين تستطرد فى قولها إن الرواية الميتافيزيقية ، وهى بعيدة عن أن تكون ، كما زعم أحيانا ، انحرافا خطيرا للفن الروائى ، هى على العكس ، كما يبدو لى ، وبمقدار ما تكون ناجحة ، أكمل انجازا لأنها تبذل جهدا فى أن تلتقط الإنسان والأحداث الإنسانية فى علاقتها مع كلية العالم ، ولأنها هى وحدها التى تنجح فيما يخفق فيه الأدب الخاص والفلسفة الخالصة : تنجح فى إحياء ذلك المصير الذى هو مصيرنا ، والمدون فى الزمن والأبدية فى آن واحد ، بكل ما فيه من وحدة حية والتباس حتى جوهرى (١) .

ونجيب محفوظ حين يصوغ قضية الانتفاء بين الدين والعلم والاشتراكية على هذا النحو الشامل فى علاقة الإنسان بالكون والمجتمع ، إنما يتجاوز تحديداته السابقة لهذه العلاقة فى المرحلة الأولى (القاهرة الجديدة ، خان الخليل ، بداية ونهاية) والمرحلة الثانية (الثلاثية) إلى مرحلة ثالثة (أولاد حارتنا) ليست تسجيلا لحركة الاستقطاب إلى اليمين أو إلى اليسار كما هو الحال فى أدب المرحلة الأولى ، وليس رموزا إلى الجانب الخفى من صراع الممتنى المأزوم فى المرحلة الثانية . وإنما هى صياغة شاملة للممتنى النموذج حتى يقود الفكر اليسارى من خلال أزمة الانتفاء مع الحرية . لقد أحس الفنان لجأة أن أزمة الممتنى اليسارى دخلت مرحلة جديدة كيفيا منذ انتهى من كتابة السكرية عام ١٩٥٢ إذ دخلت بلادنا بوقت تجربة اجتماعية غريبة المعالم من حيث المظهر بما أدى باليسار إلى أن يتخذ منها مواقف خاطئة فى الأغلب . وأعتقد أن وجدان نجيب محفوظ الشديد الحساسية

كان أسبق من وعيه في بلورة درجة الخطورة القائمة على ضوء هذه المواقف . هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى لم يعايش نجيب جزئيات الحياة اليومية للبتنى اليسارى حتى يصوغ أزمته في نفس الاطار التقليدى الذي عرفناه فيما سبق له من أعمال ، فكان لجوؤه إلى رسم المنتمى المثال محاولة ذات وجهين : الأول هو الهروب من الصياغة الواقعية التى لن يتيح له الصدق أن يقدم عليها ، والوجه الآخر هو التأكيد على أزمة الحرية عمليا ، فالأعمال الرمزية من هذا القبيل هى تجسيد لمدى الانقسام بين الفنان والمجتمع والسلطة . ذلك أن نجيب يحفظ كان أول فنان عرفى يقوم بتعريف فكرية كاملة للذات ، على الملأ . لقد سبق له أن قام بهذه التعرية فى الثلاثية بواسطة عملية الاسقاط التى قام بها على شخصية كمال عبد الجواد . ولكنه هنا يقوم بعملية التعرية فى مرحلة عالية من النضج الفكرى الذى يلزمه بتغيير جوهر الحضارة التى ينتمى اليها ، أى أن هذا النضج أو هذه التعرية تدعوه إلى أن يشارك فى تقل المجتمع من عصور التخلف الحضارى والتقاليد غير الديموقراطية فى أسلوب الحكم إلى عصر العلم والحرية والاشتراكية . وهذا ما تسبب فى أن تزعج قطاعات من الجماهير قبل السلطة ، وأن يزعج الأزهر قبل السلطة حتى أنه لم يحدث قط فى تاريخنا الأدبى أن تقابل رواية بهذا الانزعاج الشديد الذى يؤدى إلى تأجيل نشرها حتى الآن . ولعل مصدر الانزعاج الأول هو الشجاعة الأسطورية التى بدا فيها المؤلف وهو يعرى نفسه على الملأ تعرية كاملة . والمصدر الآخر الذى لا يقل عنه أهمية ، هو تربيته للمجتمع والحضارة التى يعيشها تعرية كاملة . والمصدر الثالث هو أن نهضات قلب نجيب محفوظ فى هذه الرواية كانت تدق تجاوبا مع قلب المنتمى اليسارى المصرى فى ذروة الأزمة . فقد كانت الديموقراطية من أخطر معالم هذه الأزمة . كما كانت المشكلة الاجتماعية من أخطر هذه المعالم أيضا . وكانت الصورة النظرية أو المنهجية للوقف هى قضية القضايا فى هذه المرحلة . لهذا جاءت أولاد حارتنا الصياغة الفنية الوحيدة الصحيحة لهذه المرحلة غير أن هذا الشكل الاضطرابى الذى اتخذته أولاد حارتنا قد استندفد أغراضه من التجربة الأولى . فالجوء إلى العموميات أو الكلمات يستوعب القضية فى شمولها ، أى فى مختلف أبعادها وذواياها . كذلك لا يستطيع هذا الشكل أن يضيف جديدا إذا تكرر ، بل أنه معرض لأن يكرر نفسه . ولذلك أيضا ، كان على نجيب محفوظ

أن يبحث عن شكل جديد إذا كانت قضية الإتياء وأزمة اليسار هي القضية التي يود أن يظل مخلصا لها . وعندئذ تجيء اللص والكلاب تقدم لنا الاجابة .

* * *

الرمز في أولاد حارتنا غياب ظاهري للواقع ، أما الرمز في اللص والكلاب فهو مزيد من الواقع ، هو تكثيف الواقع وتركيزه . الرمز في اللص والكلاب لا يمكن في جزئيات صغيرة تماثل جزئيات مشابهة لها في الواقع الخارجي ، كما أن الواقع في اللص والكلاب ليس هو هذا الهيكل العظمي من الأحداث التي بدأت بخروج سعيد مهران من السجن وانتهت بمصرعه بين المقابر . . . لأن رمزية اللص والكلاب تكمن في بنائها التعبيري ككل خلال معادلته لواقع موضوعي شامل . أى أن سعيد مهران ورؤوف علوان ونور وغيرهم من شخصيات اللص والكلاب ، مجرد أدوات تعبيرية في يدي الفنان يصوغ بها عالماً كاملاً يرمز في شموله إلى عالم كامل آخر . . فلا ينبغي أن نسقط إحدى أدوات التعبير هذه على إحدى جزئيات الواقع الخارجي وتقول أننا فسرنا ما تنطوي عليه من رمز ، لأنها بمفردها لا ترمز إلى شيء وإنما بتشابكها مع بقية أدوات الصياغة ، ترمز إلى كل شيء .

هكذا نلتقي بنجيب محفوظ يحول القضية الشخصية التي نتعرف عليها في حياة سعيد مهران إلى قضية عامة . فبالرغم من أن أحداث اللص والكلاب — في خطوطها العريضة — قد حدثت فعلاً في الواقع الخارجي ، إلا أن الفنان يضيف إلى هذا الهيكل العظمي من الأحداث ، دلالاتها العامة التي تنبثق من أرض الواقع الحى التي أنبتتها . فلم يكن محمود أمين سليمان — المرادف الواقعي لسعيد مهران — مجرد لص قاتل يحاول التآمر لشرفه . . إن محمود هو الإبن الشرعى للحظة الحضرية التي ظهر فيها . وعندما يقوم الفنان بتحويله من محمود إلى سعيد مهران ، إنما يضيف إلى اللحظة الحضرية التي ولدته ، وجهة نظره الخاصة في هذه القضية . فنحن لا نعلم أن محمود سليمان كان على درجة ما من الثقافة أو أنه كان على صلة ما بأحد رجال الثقافة ، ولكن نجيب محفوظ حين يستبدل اسمه بسعيد مهران ، إنما يستطيع القول بأن هذا الرجل ليس لصاً أو قاتلاً أو غير ذلك من صفات الجريمة التي يمكن اضافؤها على شخصية سعيد على ضوء الأحداث المرافقة له ، بل إن سعيد

مهران الذى عرف الثقافة عن طريق رؤوف علوان ، وعن طريق الثقافة والواقع عرف أن هناك فقراء وأغنياء ، وأن العلاقة بين الطرفين هى علاقة استغلالية . . سعيد مهران هذا لا يمكن أن نسلكه فى عداد المجرمين لمجرد أنه سرق أو قتل ، فهو فى سرقاته ورصاصاته إنما يصوغ لنا أزمة أكثر شمولاً منه ، تستمد قوتها من المناخ العام الذى عاش فيه ابتداء من رؤوف علوان ، المثقف الذى علمه مبادئ التمرد ، ثم خان هذه المبادئ ، إلى نور ، المومس التى أحبت ، فلم تخف لحظة واحدة ، بينما كانت هى الإنسان الوحيد من بين الملايين الذى يعرف مكانه دون أن يدري البوليس .

تبدأ « اللص والسكّاب » فى لحظة نموذجية ، هى لحظة خروج سعيد مهران من السجن . وهى لحظة منحوتة من الزمان الداخلى للشخصية . . فنحن لن نرافق سعيد من بوابة السجن إلى بيت الشيخ على الجنيدى إلا لمرافق مختلف الحلول التى لجأ إليها حتى يتجاوز أزمته . كذلك فنحن نرافق زمانه الداخلى حتى نضع أيدينا على معالم هذه الأزمة . الزمان الخارجى يقول أنها أولى ليالى الحرية ، وزمانه الداخلى يقول « وحده مع الحرية » . والحرية إذن هى الدعامة التى يمكن أن نستند عليها ونحن نتوغل شيئاً فشيئاً إلى عالم سعيد مهران . إن هذه الدعامة تقودنا إلى الشخصية الثانية فى هذه الرواية ، شخصية رؤوف علوان . فنحن - والفنان معنا - لن نتوقف كثيراً عند الأحداث التى وقعت فى عطفه الصغير ، أحداث نبوية الزوجة التى باعت زوجها ، وعليش الذى باع صديقه ، والبنت الصغيرة التى أنكرت أباه . لن نتوقف عند هذه الأحداث فهى ليست إلا إشارات سريعة إلى تعقد العالم الخارجى الذى يستقبله سعيد مهران فور خروجه من السجن ، فهو لم يعد زوجاً ولا أباً ولا صديقاً ، لقد خانه الجميع ، ولكن خيانة هؤلاء تبدو لنا وكأنها شئ محتمل ، يمكن فهمه وتبريره ، بل إن هذه الشخصيات تبدو وكأنها ظلال تائهة للواقع المرير الذى يتسم سعيد مهران نسائه . وهو وحده مع الحرية ، ذلك أن هذا الواقع الخائن ، ليس إلا صيداً لخianات أكبر وأخطر ، بل إن خيانة هذا الواقع ليست إلا صدى للخيانة الحقيقية . أى أن حرية سعيد مهران التى يستشعر وحدته معها ، هى الإحساس العميق بعبودية الآخرين . لهذا غياناتهم هى تجسيم لبشاعة الواقع الذى يعيشونه ، وهم لذلك لا يتحملون النصيب الأوفر من المسؤولية . وهم - لذلك -

معذورون إلى حد كبير . ونحن لن نتوقف عندهم كثيراً ، وإنما سنتوجه مباشرة إلى الجانب الآخر في قضية الحرية التي يحس سعيد مهران بوحدته معها ، سنتوجه إلى رؤوف علوان . ولم يكن رؤوف علوان فيما مضى إلا محرراً بمجلة النذير ، مجلة منزوية بشارع محمد علي ، ولكنها كانت صوتاً مدوياً للحرية . أما الآن فلم يبق من الشخص القديم إلا ظل صورته . وسعيد يرى حياته امتداداً لأفكار هذا الرجل الضاحك في التليفون « فإذا كان قد خانها فالويل له » . . . ويتضح لنا أن لفظة الخيانة هنا لها رنين مختلف تماماً عندما تسمى بشأن نبوية أو عlish . ذلك أن كل خيانة تهون إلا هذه ، يا للفراغ الذي سيلتهمه الدنيا .

معركة « الخيانة » إذن ، هي معركة سعيد مهران مع القيم . وقيمة القيم التي تدور حولها المعركة هي الحرية . يجب أن نتذكر هذه النقطة مراراً ، فسوف نلتقي بألفاظ كهذه : العزلة ، النفي ، الوحدة ، الاغتراب ، بما قد يؤدي بالبعض إلى حساباتها من صفات الانسان اللا منتضى ، ولكننا إذا انطلقنا في بحثنا عن حقيقة سعيد مهران من أن قضية الحرية والخيانة ، هي قضية القيم في حياته لا يقتنا أن العزلة والنفي والاغتراب قد أصبحت صفات المنتضى المأزوم في غياب الحرية ، ذلك أن عالم اللا منتضى هو عالم بلا قيم . إن اللاس والسكالب هي الرواية التالية لأولاد حارتنا مباشرة ، فبعد أن قدم لنا الفنان « المنتضى » المثل ، ليقود المنتضى اليساري إلى الطريق الصحيح ، رأى أن أزمة الحرية ما تزال تتطلب اللقاء المباشر الذي يجسد أزمة المنتضى في مرحلة جديدة . كانت مرحلة كمال عبد الجواد هي التناقض الحاد بين الفكر والسلوك الذي يولد السليبي ، أما مرحلة سعيد مهران فتقول شيئاً جديداً .

خرج سعيد من السجن ليرى صورة جديدة من رؤوف علوان . لقد أصبح من سكان القصور التي كان يحاربها فيما مضى ، ولهذا ينصح سعيد بالبحث عن عمل . ولم يعد يقول له : في إحدى يديك إمسك كتاباً وفي الأخرى إمسك مسدساً . واعتقد أن نجيب محفوظ يستخدم هنا منهجاً تعبيرياً سبق أن تعرفنا عليه في الثلاثية ، وهو أن يعبر عن الجوانب الخفية في نفس البطل بتجسيد هاف شخصيات منفصلة عن كيان هذا البطل . فعندما يقول سعيد : تخلفني ثم تغير بكل بساطة

فكرك بعد أن تجسد في شخصي، كي أجد نفسي ضائعاً بلا أصل وبلا قيمة وبلا أمل،
نحس أن تكوين سعيد الجديد، يضمن في أصوله ملاح رؤوف علوان القديم ثم
نصل إلى أن الإقسام التراجيدي الذي تعاني منه شخصية سعيد هو الفرق بين القديم
والجديد. إن رؤوف صاحب العقل، والتاريخ، هو «الفيلسوف» كما يدعوه سعيد،
وهذا هو الجانب الذي يحتفظ به بين أضلعه قبل دخوله السجن، أما الآن وأندفع في
إلى السجن وثقب أنت إلى قصر الأنوار والمرايا، أنسيت أقوالك المأثورة عن
القصور والأكوخ، أما أنا فلا أنسى.. أي أن دخوله السجن من حيث الجوهر
لا علاقة له بحياته النبوية وعليش، وإنما هو يرتبط بمجموعة القيم التي استودعها
رؤوف في كيان سعيد وروحته. مجموعة القيم التي كانت تعطيه السلاح للجهاد لا للاقتتال
وراء هذه الهضبة التي تقوم عليها القوة كان قتيه يتدربون على القتال بثياب رثة
وضمائر ثقيلة. وما كن القصر رقم ١٩ كان على رأسهم. يتمرن ويلقي بالحكم :
المسدس أهم من الرغيف يا سعيد مهران. المسدس أهم من حلقة الذكر التي تجرى
إليها وراء أريك. وذات مساء سألك : سعيد، ماذا يحتاج الفتى في هذا الوطن ؟
ثم أجاب غير منتظر جوابك : إلى المسدس والكتاب، المسدس يتكفل بالماضي
والكتاب للمستقبل تدرب واقرأ !. ليس رؤوف علوان إذن مجرد صديق
انتهازي خان ماضيه المكافح بالحاضر البراق، هذا هو الوجه المباشر لشخصية
رؤوف، ولكنه على الوجه الآخر هو أحد الجوانب الخفية من شخصية سعيد،
إذا امتزجت قيم رؤوف بنفسه امتزاج المعاناة، حتى أصبحت شخصية واحدة. هي
شخصية منقسمة حقاً، تعاني مرارة الصراع المائل الذي أحدثته التجربة الجديدة،
تجربة اللص والكلاب. فعندما امتدت يد سعيد إلى السرقة للمرة الأولى، قال له
رؤوف : براؤواكي يتخفف المفتصبون من بعض ذنوبهم لأنه عمل مشروع يا سعيد
لا تشك في ذلك. وعندما ينفذ سعيد «مبادئ» رؤوف، فهو ليس فوضوياً من
أرائك الذين عرفهم الحركات السياسية في أوروبا، بل هو تخصيص لازمة المنتمى
العربي في مصر حين تمزله اللاديموقراطية عن جماهير الشعب، وحين تقوله اللاهربية
عن التنظيم السياسي المتكامل.. فهو يتحول حينئذ إلى إحدى مستويات الفرد
السطحي الساذج، الذي يعتمد أساساً على البطولة الفردية. وقدما قال رؤوف
علوان «إن نوايانا طيبة ولكن ينقصنا النظام». وقوده البطولة الفردية إلى الاغتيال
المفوق فلا يصيب أعداءه، بل يقتل أناساً لا ذنب لهم ولا جريمة، ومن أعماق

قلبه الممزق يصرخ في صمت من أنت يا شعبان؟ أنا لا أعرفك وأنت لا تعرفني . هل لك أطفال ؟ هل تصورت يوماً أن يقتلك إنسان لا تعرفه ولا يعرفك . هل تصورت أن تقتل بلاسبب؟ أن تقتل لأن نبوية سليمان تزوجت من عlish سدره؟ وأن تقتل خطأ ولا يقتل عlish أو نبوية أو رؤوف صواباً؟ وأنا القاتل لأفهم شيئاً ولا الشيخ على الجنيدى نفسه يستطيع أن يفهم . أردت أن أحل جانباً من اللغو فكشفت عن لغز أغمض . ثم يتمتم في حسرة وحزن وأسى عميق : يا ضيعة الرصاص في الصدور البريئة ! . هذا الموقف يشدنا مرة أخرى إلى المقارنة بين أزمة المنتمى وأزمة اللا منتمى ، ذلك أن معركة سعيد مع القيم هي معركة المنتمى مع قيم فاسدة يريد أن يستبدلها بقيم صالحة ، غير أنه في ظل الأزمة التي يعانيها يصارع هذه القيم بمنطق المتمرد البعيد عن الثورية . وهذا هو الفرق بين سعيد مهران وميرسول في « الغريب » عند البير كامى . ميرسول يصيب من غريم صديقه مقتلاً بلا هدف ، تماماً وكأنه يلعب الشطرنج . بل إن قصته مع صديقه لم تقم على أساس مجموعة من القيم المشتركة بينهما ، وإنما يقبل ميرسول هذه الصداقة لجرد أنه ليس هناك ما يحتم رفضها . ولقد كانت هذه الصداقة التي تمت بطريق المصادفة هي الأساس الموضوعى لمجموعة من الأحداث التي أدت بميرسول أن يقتل الشاب العربي . فلم تكن حادثة القتل (ولا أقول جريمة) من الخطوط الرئيسية أو الفرعية في خريطة ميرسول ، فهو يعيش حياته بلا خريطة على الإطلاق حتى إذا ماتت أمه أو تعرف على ماري أو توجه إلى المحكمة أو ذهب إلى السجن أو تشاجر مع القسيس في الزنزانة .. لا يستشعر في أى من هذه الأحداث قيمة ما تدفعه إلى التسك بها أو رفضها ، إنه لا يرى أية حقيقة في أى شيء ، فكل شيء لديه سواء . وهذه هي نظرة كامى في كتابه عن الإنسان المتمرد فهو يقول إن الشعور بالعبث حينئذ يزعم أنه يمكن أن نستخلص منه قاعدة للسلوك ، يجعل القتل عملاً ليس له ما يؤيده أو ما يناهيه ، وبالتالي عملاً يمكننا ، فإذا كنا لا نؤمن بشيء ، وإذا لم يكن هناك معنى لأى شيء ، وإذا كنا لا نستطيع تأكيد أية قيمة ، أصبح كل شيء يمكننا ولا أهمية لأى شيء . لا يعود هناك ما يؤيد وما ينافي ولا يكون القاتل على خطأ أو على صواب . وفي وسعنا حينئذ أن نوجه المحارق ، كما في وسعنا أن أن نندر أنفسنا للعناية بالمجدومين . وتكون الرذيلة والفضيلة مجرد صدفة ، أو مجرد نزوة ، ثم

يُصَف كأمي التمرد بأنه ينشأ عن مشهد انعدام المنطق أمام وضع جائر مستغل
وأن المتمرد يصرخ ، يطالب بإلحاح ، يريد أن تتوقف المهزلة وأن يستقر أخيراً
ما كان يسطر حتى الآن على صفحة البحر ! ويتساءل كأمي : ما الإنسان المتمرد ؟
ويجيب : إنه إنسان لا يقول لا ، وإن رفض فإنه لا يتخلى ، فهو أيضاً إنسان يقول
نعم منذ أول بادرة تصدر عنه . حركة التمرد تستند إذن إلى رفض قاطع لعدم
لا يطاق ، وإلى يقين مبهم بوجود حق صالح ، وبصورة أصبح ، إلى اعتقاد المتمرد
وأن له الحق في أن .. فلا بد للتمرد من أن يكون مقترنا بشعور المرء بأنه على حق
بصورة ما ، وفي مجال ما . وهذا المعنى يقول المتمرد نعم ولا في نفس الوقت .
ويؤكد كأمي أن قيمة وعي — مهما تكن درجة إبهامه — ينشأ مع حركة التمرد :
الإدراك فجأة بأن في الإنسان شيئاً يمكن للفرد أن يتوحد معه ذاتياً ثم يندفع إلى
المقاومة تحت شعار كل شيء أو لا شيء ، أي أن أولى بوادر الوعي تولد مع التمرد .
فالمتمرد يريد أن يكون كل شيء ، يريد أن يتوحد توحداً ذاتياً كلياً مع هذا الخير
الذي يشعر به فجأة . وهو يرضى بالحرمان والسقوط الأخير — الموت — إذا
كان لابد من حرمانه من هذا التكريس الخاص الذي يدعوه بحريته فإنه يؤثر
أن يموت عزيزاً رافع الرأس على أن يعيش عيشة الهوان ، إن بروز كل شيء أو
لا شيء يبين أن التمرد خلافاً للرأى السائد ، وعلى الرغم من أنه ينشأ في صميم
فردية الإنسان ، يثير التساؤل حول مفهوم الفرد بالذات ، والحقيقة — يقول
كأمي — أن الفرد إذا قبل الموت ، ومات في حركة تمرد ، فإنه يدل بذلك على
أنه يضحي بذاته في سبيل خير يعتبر أنه يجاوز مصيره الخاص . وإذا فضل الموت
على إنكار هذا الحق الذي يذود عنه ، فلائه يضع الحق فوق ذاته . إنه يتصرف
إذن باسم قيمه ، لا تزال مبهمه ، ولكنه يحس على الأقل بأنها قيمة مشتركة بينه
وبين الناس جميعاً ، أي أنه في التمرد يجاوز الإنسان ذاته في الآخرين ^(١) .

لقد آثرت أن أفصل رأى كأمي في صورته الفنية والغريب ، وفي صورته الفكرية
والإنسان المتمرد ، . . ذلك أنني أريد أن أفرق بين تمرد سعيد مهران وتمرد
ميريسول ، على أساس أن التمرد الوجودي عند ألبير كأمي هو التمرد الأصيل الذي
أنبثته الحضارة الغربية في مرحلة التمرد النفسي المرير بين الاتهام والالتواء . أما

تمرد سعيد مهران فلم يكن سوى الصورة المتأزمة للاتهام . أى أن سعيد متمرد من ناحية الشكل ، ولكنه منتم متأزم من حيث الجوهر . ومعنى ذلك أن ثمة خلافاً جوهرياً بين سعيد وميرسول بالرغم من أنهما يرتديان ثياب التمرد .

سعيد مهران ينطلق في تمرد — على النقيض من ميرسول — من نقطة شديدة التحديد هي أن بناء من القيم قد انهار أمام عينيه ، وأن حياته جزء من هذا البناء ، ولهذا كانت حياته قيمة في حد ذاتها .. وهو حين يرى رؤوف قد تحول من كونه إنساناً حراً مناضلاً ، إلى أحد جنود الطبقة التي كان يناضلها .. حين يرى سعيد هذا التحول ، فهو لا يراه كشهد خارجي ، وإنما يراه في مرآة ذاته ، يراه كامناً في أعماق نفسه ، يراه معادلاً موضوعياً لحياته نبوية وعليش . أى أن الفنان قد استخدم هذا العنصر الذاتي كنقطة انطلاق إلى نظيره الخارجي .. فإياه من خيانة زوجته وصديقه وانكار ابنه له هو مجرد ركيزة ذاتية يعتمد عليها الفنان في تكثيف الحياة التي يقاها بها سعيد في شخصية رؤوف . نقطة الانطلاق هذه في غاية الأهمية ، ذلك أن إلحاح سعيد على أن خيانة أهله له لا تسارى شيئاً بالنسبة لحياة رؤوف ، يعنى جيداً أن خيانة رؤوف من جهة هي خيانة جزء عزيز من نفسه ، ومن جهة أخرى هي خيانة للجمع لا للفرد .. فهو من هذه الزاوية يتجاوز نفسه إلى الآخرين عبر خيانة شديدة الوطأة على نفسه ، لأنها أحد جوانب هذه النفس . ومعنى هذا أن اللص والكلاب ليست قصة الرغبة الملحة في الانتقام كما يذهب بعض السذج ، وإلا لكانت قصة بوليسية كما قالت السيدة نور سليمان (١) ، أو قصة فاشلة كما قال الدكتور عبد القادر القط . إن هاملت عاش أخصب مراحل حياته وهو يفكر في الانتقام من خيانة أقرب الناس إليه ، وإذا كان كل من سعيد مهران وهاملت شكسبير لم يوفق في إصابة المهدف بل أصابت رصاصات الأول وسيف الثاني شخصيات بريئة .. فإن ذلك لا يعنى مطلقاً أنه القدر ، فقد أصابا هدفهما بالفعل من خلال هذه الشخصيات البريئة ١١

والحق أن نجيب محفوظ يستخدم منهجاً تعبيرياً معقداً في اللص والكلاب ، فهو يصوغ سعيد مهران في حالة تمرد ، بينما التمرد ليس إلا مظهر سطحي لحالة الإتياء المأزوم الذي يمثله تحول رؤوف من ناحية ، وفردية سعيد من ناحية أخرى . والتحول والفردية هما عنصران متكاملان في شخصية واحدة ، يمثلان وحدة الذات والموضوع في إطار جدلي يحقق الصراع الدرامي داخل البطل التراجيدي

تحقيقاً فنياً على الصعيد الجمالي ، وتحقيقاً فكرياً على المستوى النظري . سعيد مهران ليس بطلا ملحماً ، وإنما هو بطل تراجيدى يتضمن في تكوينه مقومات التناقض والتمزق ، ويحمل في أعماقه كافة العناصر المؤدية إلى المأساة .

فقد بدأ سعيد حياته من أولى درجات السلم الاجتماعى ، إنا ذكياً لبواب بيت الطلبة بالجيزة ، وعندما مات أبوه كان هو الوريث الشرعى للوظيفة الصغيرة . وفي بيت الطلبة ، في هذه الوظيفة الصغيرة حدث التحول التاريخى في حياة سعيد . إذ أضاف إلى تكوين الشاب الذكى الفقير ، عقلية رؤوف علوان الطالب الناثق المثقف ، وكانت هذه الاضافة بمثابة التناقض الأول في حياة سعيد ، وكان تناقضا رئيسيا تولدت عنه بقية التناقضات . ونجيب محفوظ يقارب بين الشخصيتين ويباعد بينهما في شد وجذب ، ومد وجور ، حتى يتم التفاعل بين أفكار ومبادئ وقيم رؤوف ، وطاقة سعيد على العمل . ويدلنا الحوار الداخلى فى آخر مراحل حياة سعيد بأن نوعاً من الكفاح السرى كان الطلبة يمارسونه تحت قيادة رؤوف ، وكان سعيد أحدهم بالرغم من أنه لم يدخل الجامعة ظالماً على حد تعبيره ، بينما دخلها الكثيرون من الأغنياء . والفنان يعتمد على الاشارات السريعة بصورة أساسية ، فن خلال حوار سعيد وأحلامه ومحاوراته الداخلية ، يمكننا أن نتصور أن العلاقة بين سعيد ورؤوف قد تطورت من مستواها بين طالب وبواب إلى مستوى الند للند . فقد كان سعيد يكمل جانباً ناقصاً في حياة رؤوف هو انتماؤه إلى درك الطبقات الشعبية التى يناضل من أجلها . وكان رؤوف يكمل جانباً ناقصاً في حياة سعيد هو التفكير الثورى أو الثقافة . ونجيب يستخدم ما يمكن تسميته بالرمز العفوى في الاشارة إلى التفاعل العميق الذى حدث بين رؤوف وسعيد سواء من خلال فكرة السرقة من الأغنياء أو من خلال الكتب التى كان يعيرها إياه أو التدرينات المسلحة فى قلب الصحراء . يتضح هذا الرمز العفوى فى تجاهل سعيد لازمة الشخصية مع نبوية وعلش ، واتجاهه رأساً إلى الفيلا التى يسكنها رؤوف . ففي فترة السجن الذى سبق إليه سعيد على أثر خيانة زوجته وصديقه ، فى هذه الفترة كان رؤوف المثقف الناثق قد مارس خيانه أكثر بشاعة هى تجوله إلى جانب الطبقات التى حارباها من قبل . وهنا يضرب نجيب محفوظ ضربته الفنية حين يقرئ سعيد بسرقة رؤوف إشارة ذكية إلى ما كان ينصح به رؤوف سعيد من أنه على الأغنياء أن يتخففوا قليلاً

عما يحملونه . وهو عندما يغير نصيحته الآن إلى سعيد بأن يبحث عن عمل يتخيل سعيد بأن فكرة السرقة ليست إلا مغامرة دسمة ستعطي ردا حاسما على وخذاع العمر كله ، لذلك هو يرد على نصيحة رؤوف بهذه الكلمات التي تنضح مرارة ، وما أجل أن ينصحن الأغنياء بالفقر ، لهذا ينبغي أن تتصور سعيد في وضعه الصحيح ، فهو لم يذهب إلى رؤوف لكي يأخذ منه بضعة جنيهات ولا هو يريد أن يعمل عملا حقيرا كما دعاه ، ولكنه يطلب من رؤوف أن يعمل معه محررا في الصحافة . ولما يراه على حقيقته الجديدة لا يتردد في محاولة سرقته . هذه الأحداث لا يمكن أن تكون صياغة تقريرية مباشرة لمن خرج من السجن يردد : وحدي مع الحرية ، ثم يعانى ويلات الهزيمة من ارتداد خالفه عن القيم التي كان يبشر بها . كان رؤوف إذن هو القيمة الجديدة التي اكتشفها سعيد في بواكير حياته . وكانت هذه القيمة تتمرغ في العاين وهو يولي ظهره أبواب السجن لقد أس أنه — من جديد — قد يدخل سجننا من نوع آخر ، ذلك أن القيمة الوحيدة التي كان يحقق من خلالها ذاته ، القيمة الوحيدة التي كان يحقق من خلالها حريته ، كانت تتحول إلى تضاد جديد لسجن كبير يقوم رؤوف بحراسة أحد جدرانه .

أجل ، تحولت قيمة الحرية عند رؤوف إلى عبودية مذلة تقتسر خلف قصر براق وعربة فاخرة ومكتب نفخ بإحدى دور الصحف الكبرى . تحول رؤوف إلى قيد الحرية بعد أن كان قيمة تحقق الحرية في نظر سعيد . ولا يدع الفنان رموزه معلقة في الفضاء ، فسرعان ما يصبح سعيد مطاردا من جانب السلطة ، ويصبح رؤوف أحد مطارديه ، ويحدد نجيب محفوظ طبيعة القوى التي شاركت في صياغة المأساة ، يحدد في إطار الحلم الذي غزا رأس سعيد مهران وهو مستاق عند الشيخ جنيدي ، رأى سناء تنهال بالسوط على رؤوف علوان في بئر السلم وسمع قرآنا يتلى فأيقن أن شخصا قد مات . ورأى نفسه في سيارة مطاردة عاجزة عن الانطلاق السريع لخلل طارئ في محركها واضطر إلى إطلاق النار في الجهات الأربع ، ولكن رؤوف علوان برز فجأة من الراديو المركب في السيارة فقبض على معصمة قبل أن يتمكن من قتله وشد عليه بقوة حتى محطف منه المسدس ، عند ذلك هتف سعيد مهران : أقتلني إذا شئت ولكن ابقي بريئة ، لم تكن هي التي جلدتك بالسوط في بئر السلم وإنما أمها ، أمها نبوية وبإيعاز من عليش سدره ، ثم اندس في جلقه

الذكر التي يتوسطها الشيخ على الجنيدى كى يغيب عن أعين مطارديه فأكرهه الشيخ وسأله : من أنت وكيف وجدت بيننا ؟ فأجابه بأنه سعيد مهران ابن عم مهران مريده القديم وذكره بالنخلة والدوم والأيام الجميلة الماضية فطالبه الشيخ ببطاقته الشخصية فعجب سعيد وقال إن المرید ليس فى حاجة إلى بطاقة وأنه فى المذهب يستوى المستقيم والخاطئ . فقال له الشيخ أنه يطالبه بالبطاقة ليتأكد من أنه من الخاطئين لأنه لا يجب المستقيمين فقدم له مسدسه وقال له ثمة قتيل وراء كل رصاصة ناقصة فى ماسورته ، ولكن الشيخ أصر على مطالبته بالبطاقة قائلاً : إن تعليمات الحكومة لا تساهل فى ذلك ، فعجب سعيد مرة أخرى وتسأل عن معنى تدخل الحكومة فى المذهب . فقال الشيخ أن ذلك كله تم بناء على اقتراح الأستاذ الكبير رؤوف علوان المرشح لوظيفة شيخ المشايخ . فعجب سعيد المرة الثالثة وقال إن رؤوف بكل بساطه خائن ولا يفكر إلا فى الجريمة فقال الشيخ أنه لذلك مرشح للوظيفة الخطيرة ووعد بتقديم تفسير جديد للقرآن الشريف يتضمن كافة الاحتمالات التي يستفيد منها أى شخص فى الدنيا تبعاً لقدرته الشرائية ، وأن حصيلة ذلك من الأموال ستستغل فى إنشاء نواد للسلاح ونواد للصيد ونواد للاتجار ، فقال سعيد ؛ أنه مستعد أن يعمل أميناً للصندوق لإدارة التفسير الجديد وسيشهد رؤوف علوان بأمانته كما ينبغى له مع تلميذ قديم من أنبه تلاميذه ، وعند ذاك قرأ الشيخ سورة الفتح وعلقت المصاييح بجزع النخلة وهتف المنشد يا آل مصر هنيئاً فالخسين لكم . . . وفتح عينه فرأى الدنيا حرام ولا شئ فيها ولا معنى لها . . هذا الحلم يوجه أهبأرنا إلى جوهر الأحداث المحيطة بشخصية سعيد مهران ، وكان الفنان يستخدم اللا منطقى فى تفسير المنطق ، أو هو يصوغ من الفوضى نظاماً . . فبينما يتداخل الزمان والمكان والمعنى واللامعنى والحقيقة واللاحقيقة أثناء الحلم ، يستخلص نجيب محفوظ من هذا التدخّل ، كل ما يعنيه من الزمان والمكان والمعنى والحقيقة . فالحلم يقع على أرض محددة هى بيت الشيخ على الجنيدى ، هذا المتصوف الذى عرفه سعيد منذ كان طفلاً يجرى فى ذيل أبيه إلى حلقات الذكر . والتصوف هو أحد الحلول التي يعرضها الفنان على الشخصية الفنية فيما يشبه الحياء والموضوعية . والمنتمى المأزوم يلجأ إلى التصوف كنافذة يستنشق منها عبير الحرية . ولكن الفنان لا يمزج هذه النافذة عن طبيعة د الهراء ، الذى

يدخل منها . فالحائن رؤوف علوان يرشح لتولى وظيفة شيخ المشايخ، وهو يعطى للقرآن تفسيراً يتواءم مع ظروف خيالاته . هذه الرؤية الحداثية لعالم الشيخ الجنيدى تقول أن الدين والتصوف لا يعنيان لدى سعيد مهران أكثر مما قاله عن العربية التي سرقتها من أحد عشاق نور في وسط الصحراء . قضت الحكمة بأن أتركها رغم حاجتي إليها ، سيدونها ويردونها إلى صاحبها كما ينبغي للحكومة تمييز لبعض اللصوص دون البعض . . هذه الحكومة بعينها هي قال عنها الشيخ جنيدى أنها أمرت بتوظيف رؤوف علوان شيخاً للشايخ . فالدين والحكومة إذن راضيان عن انبيار القيمة التي يمثلها رؤوف ، بل وينظمان رضاؤهما بهذا في نواذى الاتحاد التي يرمع لإنشاؤها . وكل ذلك إشارات رامية إلى أن الشيخ على الجنيدى لم يعد لم الملجأ الأمين لحاية المنتمى إبان أزمته . وربما كان يمثل من القيم الدينية أو التصوف إحدى المعوقات التي أسهمت في تكوين الأزمة منذ كان سعيد مهران طفلاً يهرول إلى حلقات الذكر . فما هو ذا يعود مرة أخرى إلى هذه الحلقات دون أن يستلهم فيها أماناً حقيقياً .

ويضع نجيب محفوظ الصحافة كواحد من العناصر الخاطفة في بلورة المأساة . فقد طاشت مصاحبات عديدة من مسدس سعيد وأصبح مطاردة في كل مكان ، وقالت له نور أن الجنود - كما تسمع - يملأون مخارج القاهرة وكأنك أول قاتل ، فصاحت أحماته : الجرائد . . الحرب الخفية . وجميع الجرائد سكنت أو كادت لإجريدة الزهرة . إنها توشك أن تنادى ببطولته سعيداً وراء القضاء عليه . ويعمد الفنان إلى تأكيد هذه النقطة بإيضاح كامل ، ذلك أن الصحافة في العصر والكلاب لم تكن مجموعة من الجرائد ، وإنما كانت إحدى شخصيات العصر والكلاب ، أو أنها - على التحديد - كانت واحداً من الكلاب . فالصحافة التي أصبحت إحدى أدوات الانهيار في أيدي القامئين على تحطيم القيم هي بعينها التي أمست حارساً لأحد جدران البناء المنهار . وهي لذلك شخصية مستقلة عن رؤوف علوان بالرغم من أن الصحيفة التي يعمل بها هي التي ظلت تنادى ببطولة العصر حتى يرداد عواء الكلاب . فرؤوف علوان صحفي ، ولكنه لا يمثل الصحافة في الرواية ، وإنما هو مثل قيمة الحرية التي تنادى بها الثقافة سواء كانت هذه القيمة في ذروة تألقها أو حضيض انحدارها . رؤوف علوان كما يصفه سعيد تماماً « الطالب الثائر ، الثورة في شكل

طالب . وصوتك القوى يترأى إلى عند قدى أبى فى حوض العماره قوة توظف
 النفس عن طريق الأذن . عن الأمراء . والباشوات تسكلم وبقوة السحر استحال
 السادة لصرصاً . وصورتك لا تنسى وأنت تمشى وسط أقرانك فى طريق المديرية
 بالجلاليب الفضفاضة وتمصون القصب . وصوتك يرتفع حتى يغطى الحقل وتُسجد
 له النخلة . تلك هى الروعة التى لم أجد لها نظيراً ولا عند الشيخ الجنيدى . ولم ينس
 سعيد أيضاً أن رؤوف هو الذى ضحك ضحكة عظيمة وهو يقول لوالده : أنظر إلى
 عينيه ، سيكون ممن يقوضون الأركان وكان الزمان ممن يستمعون لك . الشعب ..
 السرقة .. النار المقدسة .. الثروة .. الجوع .. العدالة المذهلة ، ويوم اعتقلت
 ارتقت فى نظرى إلى السماء ، وارتفعت أكثر يوم حيتنى عند أول سرقة ويوم
 رد حديثك عن السرقة إلى كرامتى . ويوم قلت لى فى حزن : سرقات فردية لا قيمة
 لها ، لابد من تنظيم . نجيب محفوظ يكشف أوراقه الفنية تماماً بهذه الكلمات . فلم
 يكن رؤوف قيمة مثالية الحرية ، وإنما هو مناضل يتحسس أرض الواقع الحى
 قبل أن يخطو بإحدى قدميه ، ولذلك كان التنظيم السياسى والتدريب المسلح
 والسكتات الثورية ، بمثابة النجوم اللامعة فى وجدان المستمعى إلى الشعب ، وهو يجمع
 الإسهام فى التغيير الجذرى للمجتمع . لم يكن رؤوف قيمة مطلقة وإنما قيمة منحوتة
 بعمق من واقعنا العارى الممزق . لذلك كان سعيد مهران — من أحد جوانبه —
 هو رؤوف علوان التقديم الممثل لقضية الحرية والشعب ، وسعيد مهران حين يخرج
 من سجن صغير ليحس بأنه يخطو بلاوى داخل سجن كبير ، يشور على القيد
 الأول من الأغلال ، يشور على يمثل القيمة التى أهدرت ، يشور على الجانب العظيم
 الذى انحدر ، فيتمثل رؤوف علوان والرصاصات الطائفة ويهمس فى حقد وما أعبت
 الحياة إن قتلت غدا جزاء قتل رجل لم أعرفه ، فلكى يكون للحياة معنى
 وللوت معنى يجب أن أقتلك ، لتسكن آخر غصبة أطلقها على شر هذا العالم . فإذا
 كان التصوف أو الدين لم يعد هو الملجأ الأمين لحماية القيم ، وإذا كانت فكرة
 الحرية أو الثورة قد اهتزت فى وجدان المنتمى نتيجة لجذور بعيدة فى الأعماق ،
 أو لظلال قريية ساقطة من غياى الحرية ، وإذا كانت الصحافة هى الصدى
 الدليل للأساسة .. فإن الأمل الباقى الوحيد هو هذه الملايين الفقيرة من أبناء
 الشعب ، أولئك الذين تحدثوا عنه بإعجاب كما يقول نور . وكانت عنترة ، أو كما

يقرر سعيد ، أكثرية شعبنا لا تخاف اللصوص ولا تكرههم .. ولكنهم بالفطرة يكرهون السكالب . هذا الشعب هو الأمل الوحيد الذى يدفع سعيد لأن يتصور أن اغتيال رؤوف هو الأمل الباقي فى ألا تضيق حياتى عبثاً ، فقد أضحي رؤوف قيمة للبودية ، ولذلك كان اغتياله — فى نظر سعيد — يعنى الحرية ، يعنى الاتصاف للقيمة القديمة . إذ أن رؤوف هو رمز الخيانة التى ينطوى تحتها عيلش ونبوية وجميع الخوة فى الأرض . وهذا هو الفرق الحاسم بين أزمة المنتسب إلى أكثر القيم قدما وأزمة اللامنتسب الغربى فى عالم بلا قيم . سعيد يمدح جيداً أن روح رؤوف علوان تقمصته منذ أمد بعيد ، وروحه الثورية الرائعة ، وأن رؤوف الجديد هو الظل الباهت لأزمة الحرية فى هذا المجتمع ، ولكنه يصراصراراً مذهلاً على عاكسة دون كيشوت ليجرد أن يكون — فى سيرته — شاهداً أميناً على المأساة : الناس معى عدا اللصوص الحقيقية ، وذلك ما يعزى عن الضياع الأبدى . أنا روحك التى ضحيت بها ولكن ينقصى التنظيم على حد تعبيرك ، وأنا أفهم اليوم كثيراً مما أغلقت على فهمه من كلماتك القديمة ، ومأساى الحقيقة أنى رغم تأييد الملايين أجدتى ملقى فى وحشة مظلمة بلا نصير ، ضياع غير معقول ولن تزيل وصاصة منه عدم معقوبيته ولكنها ستكون احتجاجاً دامياً مناسباً على أى حال ، كي يطمئن الأحياء والأموات ولا يفقدون آخر أمل . وهكذا يضع نجييب محفوظ بشجاعة الفنان المؤمن بالقيمة التى رصد لها عمره ، يضع النقطة فوق الحروف ، فنون أن غياب التنظيم الإيجابى المتكامل هو جوهر أزمة المنتسب الثورى ، الذى يبدو لنا فى أزمنة كما لو كان متمرداً دون كيشوكيا . وهذا بالضبط ما كنت أعنيه حين قلت أن رمزية اللصوص والسكالب هى مزيد من الواقع ، هى تكثيف للواقع وتركيزه . فالفنان يتجاوز الواقع — إذ ليس هناك منتم يجعل من الاغتيال الفردى رسالة فى الحياة — ولكن الفنان وهو يتجاوز الواقع من ناحية الشكل ، فإنما ليصور أبعد مدى يمكن للكافة المهدفة بالمنتسب من جراء أزمة الحرية . وهو بذلك يكشف الواقع ويضعفه حتى لتكاد نهاية اللصوص والسكالب أن تصبح : إن الواقع أبشع مما تتصورون . إنه كفيل بخلق النماذج الثورية من حيث الجوهر ، وإن ارتدت ثياب العدمية من الخارج . ويقوم حلم اليقظة بنفس الدور الذى سبق أن قام به الحلم أثناء النوم . فى الجزء الأول من الحلم ، يقف سعيد فى قفص الاتهام أمام المحكمة قائلاً :

ولست كغيري ممن وقفوا قبلي في هذا القفص، إذ يجب أن يكون للثقافة عندكم اعتبار خاص، والواقع أنه لا فرق بيني وبينكم إلا أني داخل القفص وأنتم خارجه، وهو فرق عرضي لا أهمية له البته. أما المضحك حقاً فهو أن أستاذي الخطير ليس إلا وغدا خائناً، ويحق لسكم العجب، ولكن يحدث أن يكون السلك الموصل للكهرباء قدراً ملطخاً بأفراقات الذباب، بهذه الكلمات يصوغ سعيد مهران مأساته الخاصة على نحو شديد الموضوعية، فهو يرى ببصرة نافذة أن لا فرق بين الوجود داخل القفص والوجود خارجه، ذلك أن قيمة الحرية عنده لا تحدها القضبان الحديدية الطارئة ما دام السجن الكبير يشمل الجميع.. وإلا فكيف يمكن أن ندعو رؤوف علوان حراً وهو الذي اغتال قيمة الحرية؟ إن هذا التناقض يبرزه سعيد في إطار من الحلم حتى نستخلص نحن من القوضى واللاتناقص ما يمكن تسميته بالمنطقي والمنسجم: فالقيمة التي اغتالها رؤوف ما ليث أن انتقلت إلى وعي سعيد وروحه، وأصبحت حياته مرادفاً للحرية. وفي الجزء الثاني من الحلم تنجلي هذه النقطة حين يقول سعيد وكيف تطلعت على قضائك وبينك وبينهم خصومة شخصية لا شأن لها بالصالح العام؟ إنهم أقرباء الوغد ويفصل بينك وبينهم قرن من الزمان. وأنت تطالب بشهادة الضحية. وتؤكد أن الخيانة باتت مؤامرة صامتة.. عندما نلتقط هذه الكلمات يجب أن نبادر بالربط بينها وبين مقدمة دفاع سعيد مهران، فقد طال لبأن يكون للثقافة اعتبار خاص.. والفنان يلج بصورة واضحة على ثقافة سعيد حتى لا نرتاب مطلقاً في نوعية النموذج البشري الذي يقدمه لنا، فهو ليس لصاً أو قاتلاً — فهذه كلها ليست إلا أدوات تعبيرية — وإنما هو مثقف ينتمى إلى قضية غاية في الوضوح، إلا أن الأزمة التي يعيشها تمتد وتنسج حتى يسقط ظلها على كافة الفئات التي كان عليها أن تقف إلى جانب القضية. سعيد ليس قاتلاً، وما هو ذا يصبح من أعماق الحلم: وأنا لم أقتل خادم رؤوف علوان، كيف أقتل رجل لا أعرفه ولا يعرفني؟ إن خادم رؤوف علوان قتل لأنه بكل بساطة خادم رؤوف علوان، وأمس زارتني روحه فتواريت خجلاً ولكنه قال لي ملايين هم الذين يقتلون خطأ وبلا سبب. ومعنى ذلك أن نجيب محفوظ لا يستهدف مطلقاً من رصاصات سعيد الطائشة أن يؤكد العبث والقدرية وما إليهما من مرادفات الجحول، ولا هو يريد أن يؤكد الإحساس باللا مبالاة عند إنسان لا منتمى، بل

هو يريد أن يؤكد بصورة قاطعة أن مجموع هذه الرصاصات هي مجموع المحاولات الحقيقية المتعمدة من جانب سعيد لكي يصبح وضع، القيمة التي أهدرها رؤوف، لكي يعيد إلى الحرية معناها السليم . إنه لا يتحرر بمعنى ذاتي أثناء عملية القتل ، وإنما هو يحس بحرية الآخرين تتحقق مع حريته في آن واحد . لذلك كانت القيم الزائفة حقاً التي تقدر حياتك بالملايم وموتك بأفجنيه ، ثقافة سعيد إذن ليست ذلك النوع من القراءات الرخيصة ، إنها المعاناة الكاملة لفكرة الحرية التي لم تفارقه لحظة منذ خروجه من السجن . فالمأساة في نظره أن الأذمة استطاعت أن تقتال رؤوف علوان كما استالت صرور الشعب : « وعطف الملايين عليك عطف صامت عاجز كما في الموتى » . ولهذا كانت حياة سعيد مهران ذات دلالة خطيرة، هي أنها ليست صراعاً من أجل البقاء الذاتي — فقد ذابت هذه الذاتية عندما تلاشت قضية نبوية وعليش — وإنما هي صراع من أجل بقاء أكبر . إن من يقتلني إنما يقتل الملايين ، أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء ، وأنا المثل والعزاء والدمع الذي يفضح صاحبه ، والقول بأنني مجنون ينبئني أن يشمل كافة العاطفين فادرسوا أسباب هذه الظاهرة الجنونية واحكموا بما شئتم » . إن أزمة الحرية التي يعانيها المنتسب ترمي ظلها على القضية التي ينتمي إليها ، فيصاب الشعب بسلبيات مريعة تكفي بأن تستودع آمالها وأحلامها في كلمات العطف التي تسكبها بلا تردد على بطولة المنتسب المأزوم . وهي بطولة تراجيدية بلا ريب ، لأنها تتضمن انكساراً وانقساماً بين شخصية المناضل الثوري من أجل الحرية وشخصية الفرد الممزوم في غياب الحرية هي بطولة تراجيدية أيضاً لأنها تجسم قضية الوعي الثوري من خلال أزمة هذا الوعي . فقد حدث الانقسام الكامل بين القضية والالتزام الإيجابي المتكامل في اللحظة التي أشار فيها سعيد إلى غياب التنظيم . وهي بطولة تراجيدية للمرة الثالثة لأن صاحبها واجه بمفرده كافة القوى الصانعة للمأساة ، من نبويه وعليش إلى الشيخ الجنيدى الذى يوجه إليه سعيد عند نهاية الرواية هذه الكلمات : « من المؤسف أننى لم أجد عندك طعاماً كافياً ، كما هو مؤسف أننى نسيت البسالة ، كذلك حقلى يتعذر عليه فهمك ، وسأدفن وجهى في الجدار ، ولكننى واثق من أننى على حق » . دمع نجيب محفوظ مختلف القيم التي يمثلها الشيخ الجنيدى بأنها حالفت

قوى المأساة في صنعها . بل إن اختيار الفنان لقصة محمود أمين سليمان من أعماق الواقع المصري ، هي إدانة مباشرة لمؤامرة الصمت التي أحيطت بها قضية الحرية حينذاك من جانب بعض الطبقات والطلائع المثقفة والمنابر الفكرية على السواء فلا شك أن نجيب محفوظ لا يتجاهل مطلقاً أن القارئ للـص والـكـلاب لن ينسى المرادف الواقعي لها في قصة محمود أمين سليمان ، ومن ثم يشارك هذا التذكر في عملية التفاعل بين النص الأدبي والقارئ بحيث يتم هذا التفاعل وفي ذهن المؤلف ، في عقلية الخالقة إحساس عميق بأن هذه الخلفية من وراء القارئ سوف تساعده على اكتشاف ما يستغل عليه من رموز . فالفتاة « سناء » التي آثر سعيد أن يدعوها بالشوكة المنغرزة في قلبه ، وكذلك نور المومس التي أحبته بكل كيائها ، هاتان الشخصيتان هما الرباط الوثيق الذي يصل بين سعيد مهران والمجتمع الذي ينتمي إلى أكثر قضاياها حدة وإلحاحاً ، هما همزة الوصل بين فردية الذات وقضية الإلتواء الأكبر إلى المجموع . لهذا أكد سعيد لنفسه قرب النهاية أنه سيحتوي نور بين ذراعيه بكل قوة ويعترف لها من قلب عميق بالحلم الأبدي . وانهت الرواية دون أن يرى نور أو سناء دو قات حياتها كلها الأخيرة بأنها عبث . وهكذا يقبلور العبث في الـص والـكـلاب على نحو مختلف عن العبث في الأدب الأوروبي الحديث . العبث هنا لا يمكن في سر الوجود الصامت ، وإنما في كيان المجتمع والحضارة التي لا تمنح للبتمين إليها فرصة التحقيق الذاتي الكامل للحرية . وهي مرحلة من أخطر المراحل التاريخية التي عرقتها مصر . وقد بلغ نجيب محفوظ درجة عالية من الشجاعة والنضج في تجاوز مرحلة أولاد حارتنا التي تعتمد على تقديم المنتمى المفترض إلى مرحلة تقديم المنتمى الواقعي المأزوم في الـص والـكـلاب . وأعود إلى القول بأنه إذا كان الرمز في أولاد حارتنا هو غياب ظاهري للواقع ، فإن الرمزية في الـص والـكـلاب هي المزيد من الواقع ، هي كشف الواقع وتركيزه . . . ولذلك كانت الـص والـكـلاب هي قمة التعبير الثوري عن قضية القضايا في حياة المنتمى اليساري المصري . ولكن نجيب محفوظ الذي جمل من أزمة المنتمى محوراً فكرياً لأدبه ، كان ما يزال يرى أبعاداً جديدة لهذه الأزمة . ذلك أن كمال عبد الجواد وسعيد مهران يصوغان أزمةهما في إطارها العام الذي يجسد القضية في خطوطها المريضة دون تفصيل . ومن هنا أقبلت « السماء والحريف » خريطة تفصيلية لأزمة

الإتياء . إن جوهر القضية لم يتغير حقاً ، ولا وجهة النظر إلى هذه القضية ، ولكن التجسيم الفني لما كان يعتمد على ظلال الماضي وبوادر المستقبل ، وإن اتخذ من الحاضر غامة أساسية للعمل الفني .

* * *

ليست الرمزية في « السمان والحريف » من اللون الأسطوري في شيء ، ولا هي تركيز لواقعية الواقع حتى ليبدو « غير واقعي » في مظهره . وإنما السمان والحريف تقرب من أن تكون معادلة حرفية للواقع المباشر ، ويكاد يحل المعادلة أن يكون بين يدى القارئ منذ السطور الأولى . فقد كان اختيار الفنان لحريق القاهرة كنقطة انطلاق فنية للأحداث هو المفتاح الرئيسى الذى يمتنع هذه الأحداث دلالاتها العامة والخاصة . فنحن هنا على النقيض من اللص والكلاب ، لا نبدأ من نقطة انطلاق ذاتية كخروج سعيد من السجن ، لننتهى إلى رحاب قضية عامة تبلورت في مصرع سعيد من أجل القيمة العزيرة التى أهدرها رؤوف .. كلا ، إن السمان والحريف تبدأ من نقطة انطلاق موضوعية تماماً تمس كيان هذا المجتمع ، وتشير إلى جوهر المأساة التى تخوضها حضارتنا فلم يكن حريق القاهرة في واقعنا المصرى لإتجسيدها بشعاً للبدي الذى ساقنا إليه انهيار قيمة القيم في حياتنا : الحرية ! فقد تجمعت المؤامرات الصامتة ضد هذا الشعب وأفرخت هذا الحريق الهائل تأكيداً ملحاً على أن ذروة التآمر على حريتنا بلغت الذروة ، ولا بد أن هناك لحظة تغير هائلة ، سواء كانت إلى الوراء خطوات أو إلى الأمام خطوة . ومن إرهاصات لحظة التغير هذه ، بل ومن خلالها ، يلتقط نجيب محفوظ نماذجه البشرية : عيسى أحد أبناء الوفد ، وحسن أحد أبناء ٢٣ يوليو ، وسهير أحد أبناء التصوف ، وعباس أحد أبناء الاستسلام . ويرد عيسى بالذات من بين هذه النماذج جميعها بطلاً تراجيدياً كامل السمات : فهو يحمل الماضي العزيز بين حناياه بالرغم من أن الحاضر يسحق بكل قوة كافة الأواصر التى تربط بين الإثنين . لأنهم جميعاً ينتهون إلى شيء يستريحون إليه ، ولكنه هو — بالتحديد — منتم إلى ماضٍ يؤرقه ويعذب أيامه ولياليه . بل إن مجرد الإتياء إلى الماضي في قلب الحاضر يجعل من بطولة عيسى تراجيدياً عميقة . ولقد أفاد الفنان إلى حد مدهل من أن القارئ حاصر الأحداث الخالقة للمأساة ، تماماً كما أفاد منها في اللص والكلاب . فهو يستغل هذه المعاصرة كأحد العوامل في بناء العمل الفني ، أو كمتاح واقعى إلى العالم غير الواقعى حتى يظل الواقع همزة الوصل

ألفريده بين القارئ. والعمل الفنى . ولما كانت أزمة الإتياء فى السمان والحريف قريبة الشبه من الأزمة التى عالجتها سيمون دى بوفوار فى روايتها الكبيرة « المثقفون » ، فإننا سنضطر إلى المقارنة مراراً بين الروايتين فى الموضع الذى تضىء لنا السمان والحريف .

« لاحتق خرب .. يحيا الوطن » ، هذا هو الشعار الذى رفعته المؤامرة التى خرجت عن صمتها لتعلن على الملأ أن حرية الإنسان فى هذا البلد يجب أن تظل للأبد حلماً لا يغيب عن ليالى السهاد ، ولا يتحقق مطلقاً فى عالم النور . ولهذا يضطر الحزب الذى لم يذكر الفنان اسمه على طول الرواية ، الحزب الذى عاش حياته مكافحاً ، صلباً عنيداً ، من أجل الديموقراطية ، اضطر إلى إعلان الأحكام العرفية ! فإذا أبدى عيسى دهشته صفته سخرية أحد باشوات الحزب بقوله إنها لم تعلن من أجل الحزب ولا من أجل العهد . وإنما هى جزء لا ينفصل عن المؤامرة . والدهشة الساذجة هى إحدى السمات الهامة فى وجهه عيسى ، فهو لا يفتأ يردد « من العجيب أننا لا نكاد نستقر فى الحكم عاماً حتى يقذف بنا خارجه أرباباً ، ونحن الحكماء الشرعيون ولا أحكام شرعيين سيرنا فى البلد .. أى أن إتياء عيسى إلى حروب الأسلية يمنحه الإحساس العميق بأن البقاء فى السلطة هو الهدف النهائى للكفاح وأن هذا البقاء يبلغ من قوته أنه لا يقل عن الشرعية ، وأنه لولا الحقوة لأوقف الملك عند حدوده الدستورية ولتحقق الاستقلال . هذه هى صورة « إتياء » السياسى عند عيسى . الصورة التى احترقت مع النيران عند اجتياحها القاهرة يوم ٢٦ يناير عام ١٩٥٢ فاجتاحت معها الحزن العميق « الدنيا تتغير وآلهته يتفتتون بين يديه » . هذه الصورة هى النقيض لما كان يراه شاب آخر هو « حسن » ، الذى يجسم فى تكوينه الفنى إرهابات ٢٣ يوليو . ولهذا السبب يعارض عيسى — ابن عمه — قائلاً أن « الحل » هو أن يذهب الانجليز والملك والأحزاب (وأن نبداً من جديد) .

والحق أن قرابة عيسى وحسن من ناحية . وقصة الفتاة سلوى — ابنة أحد المقربين من السراى — التى أحبها حسن ، ولكن عيسى سبقه إلى خطبتها بما لديه من شبح رجل النفوذ . . أقول أن هذه الإشارات الذكية من الفنان ، تدلنا على

طبيعة الحركة الاجتماعية التي فجرت ثورة ١٩٥٢ بالرغم من أنها إشارات وذاتية،
تنبثق من واقع الأفراد حتى تتحول العلاقة بين ذواتهم والواقع العام إلى علاقة
التفاعل الحسب الذي يولد المزيد من الدلالات على صق المأساة من جهة، وأهمية
الصراع بين الموقف الذاتي والموقف الموضوعي من جهة أخرى. لذلك تتم خطبة
عيسى إلى سلوى في الوقت الذي تتم فيه جنازة قلب حسن. وبين عيسى وحسن
— بالرغم من رابطة الدم — مسافة الإلتئام إلى الماضي العزيز، والإلتئام إلى
الحاضر المرتقب. والأحداث التي تطور بها المجتمع فيما بعد، تطورت بها أيضاً
قيمه وعلاقاته بحيث يستوجب الأمر — من الفنان — إعادة النظر في قصة
الخطبة هذه التي كانت معياراً دقيقاً للتحول السياسي. فقد تفجرت ثورة ٢٣ يوليو،
وعانى عيسى طوال الوقت « من عواطف متضاربة أطاحت به في دوامة ما لها
من قرار. شعر بفرحة كبرى عزت على التصديق والتأمل، وشفت صدره من
آلام المقت المسكوب ولكن هذه الفرحة لم تنطلق إلى مآلنهاية، وإنما ارتطمت
بسحاب ذكناه كدبرت بعض الشيء صفاءها. أهو رد الفعل الطبيعي لكل شعور
عنيف؟، أهو رثاء تجرد به النفس المطمئنة أمام جملة غيرهما الجبار؟، أم أن
تحقق هدف من أهدافنا الكبرى يعني في الوقت ذاته زوال سبب من أسباب حماسنا
للوجود؟، أم أنه عز عليه أن يتحقق هذا النصر الكبير من غير أن يكون لحزبه
الفضل الأول فيه؟، والحق أن هذا التساؤل الأخير هو الجدير بالالتفات الشديد
إلى جوهر مأساة عيسى. فالثورة في صباح ٢٣ يوليو أعلنت أن ما سبق فجرها
كله ليل وظلام، ومن ثم كان التنظيم السياسي الذي ارتبط به وانتمى إلى قيمه
طيلة عمره، جزء لا ينفصل عن الليل والظلام، فهو إذن يعيش في نور عالم لا ينتهي
إليه. الإلتئام إلى الماضي هو حجر الزاوية في مأساة السمان والحريف. فالبناء
الروائي ينطلق من هذه النقطة إلى ملامسة الإلتئام إلى الحاضر، ثم يشير إلى الإلتئام
إلى المستقبل... ويبقى « الماضي » هو المحور الدرامي للمأساة. وليس للماضي هنا
هو حزب الوفد لحسب، بل هو مجموعة القيم التي شيعتها الثورة إلى مشواها الأخير،
القيم التي كونت جيلاً كاملاً على تراث ١٩١٩ وسعد زغلول ومعنى الديمقراطية.
ولما كان هذا الجيل كامل التكوين من جميع جوانبه النفسية والفكرية،
فقد كانت مفاجأة مذهلة أن يصاب هذا التكوين بما يشبه السكنة القلبية، إذ

هو قد أحس وهو في قمة الإحساس بالمسئولية عن هذا الوطن، أن غيره جاء ليقول له في قمة : شكراً ، لقد أعفيناك من المسئولية . وهذا ما حدث بالضبط . فقد كان اعتماد الثورة كاملاً على أبنائها الذين تربوا في أحضانها وشربوا قيمها . فلم تكن بحاجة إلى قيم « الماضي » مهما كانت درجة تقدميتها في إحدى المراحل . وهذا هو الفراغ الوحش الذي التهم كيان عيسى بلا تردد ، فهو يحس — لجأه — بأن الأرض تنفوس من تحت قدميه ولا يلبث أن يتهاوى في قاع اليأس الذي لا قرار له . إنه لم يكن يوماً واحداً من الضائعين أو المضطهدين أو هواة الطريق القصير أو المسدود أو السراب . . . لقد كان منتبهاً من نوع خاص يسلكه في عداد فهمي وحسين وغيرهما ، من كان الإتياء في حياتهم مرحلياً ، وبمعنى أدق قاصراً على الارتباط بأهداف موقوتة بمرحلة معينة . والمأساة أن المنتهي المرحلي لا يدرك هذا المعنى ، بل إن إندام إدراكه هو بداية مأساته . والسمان والحريف ، لذلك ، هي المأساة التي تفجر في وعينا هذه الحقيقة : إن الإتياء المرحلي قصير العمر ويحفل في ثنياه بظور الكارثة . والفنان يصور الإتياء إلى الحاضر من خلال حسن دون أن يحيط بهالة المأساة ، ويرجع هذا لسببين واضحين : أولهما أن الحاضر لم يتحول إلى ماض بعد ، والسبب الآخر أنه يكتفي بمأساة عيسى فشلا على نهاية هذا النوع من الإتياء ، ثم يحسم « البديل » الحقيقي عن المأساة بالإتياء الدائم إلى المستقبل كما نرى في الشخصية التي يلتقي بها عيسى في نهاية الرواية . ولقد كان موثقاً راثماً أن يقابل الفنان بين الماضي والمستقبل ، متخذاً من الإتياء قضية مسلماً بها ، إذ هي القدر التاريخي لأجيالنا ، ثم يفصل في القضية من وجهة نظر شديدة التحديد ، وهي أن الإتياء الإيجابي المتكامل ، هو الإتياء اليساري المنظم الذي لا تقتصر أهدافه على مرحلة بعينها ، بل هو يبتغي الثورة الحضارية الشاملة ، إنه الإتياء الثوري إلى النهاية .

ونجيب محفوظ يزاوج بين المأساة في بعدها السياسي الموضوعي ، وبين ظلالها الخاصة على وجدان المنتهي الممزق . فلا تلبث سوسن أن تهجر عيسى إلى حسن ، فاتماؤها هي الأخرى مرحلي لا يعمق جذوره في شيء واضح محدد . وتسامل عيسى — يقول الفنان — لماذا قدر عليه أن يحارب التاريخ في موكب المتدفق منذ الأزل ؟ وقال سمير — أحد أصدقائه — في حزن : كنا طليعة ثورة فأصبحنا حطام

ثورة ! وتولد نزوع عيسى - أخيراً - نحو تدمير نفسه، فقد أصبح مستقبله كما يقول، ماضياً . بهذا كان سفره إلى الاسكندرية - للإقامة لا للتصنيف - يشبه إلى حد كبير إحتفاء سعيد مهران بمنزل نور المظل على القرافة . عيسى في الاسكندرية ، وسعيد في مدينة الموق ، عرفا الطعم الحقيقي للغربة والعبت . وكما كان سعيد يردد أن هذا المكان يحتوى على السارق والشرطي في سلام لأول مرة وآخر مرة ، راح عيسى يردد أن هؤلاء الأجانب الذين طالما أسأت بهم الظن « أنت اليوم تبهمهم أكثر من مواطنيك وتلتمس عندهم العزاء ، إذ أن جميعكم غرباء في بلد غريب » . ويخيل إلى أن عزل كل من سعيد وعيسى في مكان ما هو إحدى الحيل الفنية التي يلجأ إليها فنيجب محفوظ ليستخلص عذابات هذا الفرد من أعماقه التي تنبثق في جوهرها - إلى قيم غير فردية . ومن غير المقول أن تتم عملية الاستخلاص هذه في ضجيج العلاقة الاجتماعية مع الآخرين . وفي جملة واحدة يرد الفنان انفراده بالبطل - المنتفى المزوم - عندما يقول عيسى « دفننا الأحداث ونحن أحياء وما هذه الآلام في الحقيقة إلا أضغاث أحلام تحترق في رأس ميت عفن » ، أو عندما يتساءل في مرارة « لم تأكل هذه الأرض الأم أبناءها عند المساء ؟ وكيف يكون للحجر دور في المسرحية ، وللحشرة دور ، وللحكوم عليه في الجبل دور ، وأنا لا دور لي ؟ » ، وكما كان العبت عند سعيد مهران في أساسه هو العبت الاجتماعي المحض ، أى أن تكون البداية إلى الإحساس بالعبت والغربة ، بداية اجتماعية مصدرها إهدار إحدى القيم . . . كذلك كان العبت والغربة في حياة عيسى . . . مع أى عمل سنتخذ منظر بلا عمل ، لأننا بلا دور ، وهذا سر إحساسنا بالنفي ، كالزائدة الدودية » ، فهو إذن مع السكاس والمرأة والعذاب واللامبالاة ، لا يعاني من وحدة وجودية على الإطلاق ، وإنما هو يقاسى ويلات الاعفاء المفاجيء من المسئولية والالتزام ، ويلات الانتفاء القصير الأجل ، الإنتفاء المرحلى الذي انتهت مرحلته ، فأصبح المنتفى في فراغ شامل وغربة مدمرة ، غربة عن نور العالم الجديد وعزلة عن الإنتفاء إليه .

وبالرغم من أن الفنان يعرض لشخصية أخرى كانت تسخر فيما مضى من عيسى ، وأضحت الآن في صفوف القيادة ، وهى شخصية حسن ابن عمه . . إلا

أنه — أى الفنان — لا يقدمها بديلاً عن مأساة عيسى . إن حسن فى العهد الجديد يعيش دوره كاملاً ، ولكن فى ظل الإتياء المرحلى بعينه . ولهذا اعتقد أن رابطة الدم التى تربطهما هى إشارة رامية إلى القرابة الواقعية بين موقعيهما . فإذا كانت حياة عيسى السياسية قد انتهت إلى مصير تراجيدى حاد ، أما حياة حسن فقد بدأت على نحو مختلف ، إلا أنهما معاً لا يختلفان من حيث الارتباط بمعنى واحد للإتياء . وسواء كانت سلوى من نصيب حسن اليوم . ومن نصيب عيسى بالأمس فإنها لا تصور نحو لا جذرياً فى الحياة المحيطة بعيسى . فقد كان هذا التحول الجذري من الملاح الأساسية فى شخصية « ربرى » ، وهى تشبه نور إلى حد كبير مع اختلاف فى التفاصيل من جهة ، واختلاف فى موقف كل من سعيد وعيسى من جهة أخرى . كان كل منهما بطلاً تراجيدياً ؛ ولكن سعيد يمثل بطولة المنتمى المأزوم ، بينما يمثل عيسى بطولة المنتمى المهروم . والفرق بين البطولتين يبين إلى أى حد كان الفنان موفقاً فى أن يتخذ سعيد من نور موقفاً مختلفاً تماماً الاختلاف عن موقف عيسى . « ربرى » . ذلك أن موقف سعيد من نور هو البديل الموضوعى عن موقفه من المجتمع ، أما موقف عيسى من ربرى ، فهو موقفه من الذات ، موقفه من نفسه . إن ثمة أوجه شبه تجمع بينه وبين هذه البنت فكلاهما ملوث وطريد ، وهكذا فى عبارة تقريرية مباشرة يؤكد نجيب أن ربرى كانت المرأة التى يرى فيها عيسى نفسه عريانا ، وازداد إيماناً بأوجه الشبه التى تجمعهم بهذه البنت . . . فالعلاقة بينهما لن تكون بحال علاقة الرثاء والعطف ، لأن الشفقة من أحد الجانبين تعنى اختلاف مستوييهما ، أما إذا كانت ربرى هى عيسى بعينه (وهو منهج نجيب محفوظ فى التعرف العميق على انقسام الشخصية ، كما فعل بسعيد ورؤوف فى اللص والكلاب أو كما فعل بكال عبد الجواد فى الثلاثية . إذا كانت ربرى هى عيسى ، فالعلاقة بينهما إذن هى علاقة الند للند ، هى علاقة صراعية مستمرة ، وهو صراع فى أعقد المستويات وأعظمها لأنه صراع مع الذات) ويمهد الفنان لهذا الصراع تمهيداً عفويًا يشعرك بالحركة الطبيعية لتطور الأحداث ، فقد تزوج عيسى فى ملل من بلادة الحياة من حوله . تزوج من مطلقة لا تجمد شيئاً سوى الرثاء . كذلك ماتت أمه . « ولم يستطع أن يقاوم الإغراء الأدبى فألقى بنظرة طويلة إلى جوف القبر » ، هذا هو المصير الأخير . لكل مسكين وجهاً

وجبار ، أجل ولكل جبار ، ويحس بالجو كله ملفعا بالمهرجان ، وتلج عليه رويدا رويدا صورة المهرجان ، ويتحول العالم في عينيه إلى رؤى من الأشباح . . وعلى هذا النحو تعاقب نهاية اللص والكلاب نهاية السمان والحريف . فكلت مثل النقي ، المهرجان ، الغربة ، العبث ، الوحدة . . تتردد في كلا النهايتين إذ لم يعد في الوجود الاجتماعي ما يدفع بالسأم إلى ما وراء القبور . فإذا كانت الحياة الاجتماعية للفرد مجرد عبث ، فلا شك أن هذا ما يدفعه إلى تجريد الموقف كله والنظر إليه كإنسان يحاكم وجوده ، ومن الطبيعي أن يصدر الحكم بالعدم . أى أن الموقف العبثي هنا لكل من سعيد وعيسى هو رد الفعل الطبيعي للموقف الاجتماعي المتأزم أو المهزوم ، فما دام الوجود الاجتماعي فارغاً من الحرية والكرامة ، فما من سبب يدعونا لاعتبار هذا الوجود موجوداً ، بل ينبغي أن قلبه رأساً على عقب — ولو في عقولنا ووجداننا — فيصبح الوجود عدماً ويرى هي مرآة الوجود العدمي الذي يراه عيسى كما في أحماقه . إن هزيمته رابضة في تكوينه الذاتي . فكثيراً ما عرض عليه حسن أن يعمل بإحدى الشركات ، وكثيراً ما أحس بالغبطة لأن الثورة تنجز وتحقق الوعود التي لا كها حزبه طيلة ربع قرن أو يزيد . ولكنه بين قلبه وعقله كان منقسم الشخصية . إن العمل الذي يبحث عنه عيسى ليس هو التوظيف لدى إحدى الشركات ولو مديراً لها ، أو حظيت بمשרات الأعمال فسوف أظل بلا عمل ، والعمل السياسي ، والإتقاء هو لباب المشكلة . . أما حديث حسن عن العمل بالشركات فإنه يزيد أقسام شخصية جده . . فهو يدرى أن الذي أضاع حزبه الجبار لم يكن سوى التساهل في أواخر عمره الحافل بالعناء والاصرار ، وأن شخصيته وحب زوجه له ومجاراة سماته لرغائبه . كل أولئك لم يدفع عنه ذلك الاحساس المؤلم . وقال عيسى لنفسه أن التعاسة تبدو قاسما مشتركا أعظم بين الناس جميعا ، وتساءل عن السر الخفي المسئول عن هذا العبث . وفاجأه الراديو يوما بقرار تأميم شركة قناة السويس : لارتفعت حرارة اهتمامه الخامد لدرجة الغليان . لحث في لحظة كأيام زمان . وما لبك أن أغرقه مد الحماس الذي اجتاحت الجميع . واقتقد بألم شديد الأصدقاء الغائبين لحاجته إلى تبادل الرأي معهم . واعترف بذهول أنه عمل كبير حقاً لدرجة أنه لا يصدق . بذلك أقر عقله . أما قلبه فغاص في صدره كالمرضى وأكله الحسد . إنه يندعر كلما قامت قفة في الحاضر تضاهي القيم التاريخية التي يعيش على ذكراها .

وشعر بألم الترقق في منطقة الجذب والشد الفاصلة بين شطرى شخصيته المنقسمة ،
 وهجم اليهود على سيناء ، بذلك لطمته الصحف ذات صباح . وزلزه الخبر . وجالس
 الراديو يتابع الأنباء بانتباه منصرف . إنفعل بالنبا لحد الهذيان ودار رأسه بأفكار
 حتى أصابه الدوار . أجل تأرجح مصر الثورة في الميزان ولكن انفجر شعوره
 الوطني فطغى على كل شيء . غضب الغضبة الجديرة بالوطني القديم الذي كاد يدركه
 الموت . الوطني القديم الذي تعذب بالرغم من تلوثه من أجل مصر . تشبث
 قدماء بحافة الهاوية التي تهدد وطنه بالضياح . وأبعد عن فكره الثورة ومصيرها
 ليحتفظ بمشاعره في أوج انفعالها . ومحا بقوة إرادته المشاعر المتناقضة التي تدب
 تحت تيار وعيه المتدفق .. في هذا الوقت بالذات كان عيسى يعرف ريرى ، بمعنى
 أدق كان يواجه ذاته : يرى المومس الفقيرة البطلة ، هجرت أهلها وعشيرتها وبلدها
 لأنها جرؤت على خطيئة الحب والجنس كما قيل لها . وما هي ذى تواجه عالماً وحشياً
 لا يعترف لها بأدميتها ، ولا يمنحها الفرصة لأن تعيش حرة كريمة . إن حريتها - كما
 قال عيسى تماماً - هي أن تتحرر من الحاجة إليه وإلى أمثاله . يرى هذه التحمت
 حياتها بحياة عيسى منذ اللحظة التي نامت معه على فراش واحد وتحت سقف واحد ،
 منذ اللحظة التي اعتبرت فيها بيته هو بيتها ، منذ اللحظة التي استقبلت فيها أحشائها ،
 شيئاً ما ، من جسد عيسى ونفسه ووجدانه وعقله ، أو منذ اللحظة التي توحدت
 فيها مع الشخصية المنقسمة على ذاتها أبداً .. ولكن أى جانب من جوانب الذات
 المنقسمة كانت تمثل ريرى ؟ فعندما تقول أن ريرى كانت امرأة عيسى لا تبوم
 أنها تمثله كاملاً ، بل هي تعادل جزءاً عزيزاً من نفسه . فما هو هذا الجزء أو الجانب ؟
 لقد التقى بها وهو في حالة نفسية مدسرة ، فهو يقول تارة أن الموت أهون من الرجوع
 إلى الورداء ، وأخرى يقول أنه نبقى بلا دور في بلد له دور خير من أن يكون لنا
 دور في بلد لا دور له . ومرة يصبح : أى مصيدة وقعنا فيها ! إنه التخبط والترقق
 والعذاب ، إما أن نخون الوطن أو نخون أنفسنا ، ولكن الهزيمة في هذه المعركة
 تعنى بالنسبة لى أقطع عن الموت . وألمه الظلام بالاندفاع نحو أمل النصر . أشياء
 كثيرة ذابت في الظلمة فلسى الماضى والمستقبل وتركز في نشدان النصر .. فتحرك
 في أعماقه نبع للحاس أوشك أن يدفعه إلى التضحية . وعند تسكمه نهارة قرأ في
 مئات الوجوه مشاعر كالتى تشده إلى الحياة رغم الغبار والفناء وشامعات الأناثية .

أسمى كالغريق لا يفكر إلا في النجاة ، وخيل إليه أن الحاجز القائم بينه وبين الثورة يذوب بسرعة لم تحظر له ببال من قبل ، هكذا كانت حالته النفسية ، حالة الإلتئام المهزوم ، فسرعان ما تهاوى في فتور عميق كتل من رماد ، إققلب فكره إلى ذاته وخصاص مرة أخرى في الظلمات ، ونسى كل شيء حتى التاريخ ونحسه وعائش اللذة في جنونها . وفي خط مواز لهذا التطور النفسى ، كانت تمضى قصته مع ربرى ، فقد رفض هذه الصورة من نفسه ، رفضها بكل عنف . واستنكر أن يكون أباً للجنين الذى يتكون في أحشائها لأنه سيكون ابن الليالى السود . إنه يفاجأ بعدئذ بربرى تبدل وتتطور إلى صورة لم تحظر له على بال ، فهو يراها جالسة على مكتب يأحدى الحال تنصرف كأنها صاحبته ، وما أشبه ربرى في مجلسها بالحل بالنادى السعدى حين يمر أمامه أحيانا أو بيت الأمة ، جميعها حيوات قضى عليها بالموت المبكر ولا ينجى منها إلا الحشرات .. ولكن ربرى لم تعد ربرى ، لم تعد تلك الفتاة التى تبيع جسدها لسكر عابر سليل ، بل هى - وباللهيب - الإنسانة الوحيدة التى أعطته صفة « أب » ، إذ رأى معها فتاة صغيرة تشبهه إلى درجة المطابقة . إنها إبنته لا ريب في ذلك . يحى الخصب والأمل من سهاد الليالى السود ؟ والخراب والعقم كما أن في تلك المرأة التى تزوج منها الثراء ؟ ليست ربرى إذن مجرد دوسر عابرة في حياته ، كما أن المرأة المطلقة التى تزوج منها المال والعقم والتماسة ليست مجرد امرأة ثرية إن رمزية السمان والخريف تبتعد عن أن تكون غيباً بظاهرياً الواقع كما هو الحال في أولاد حارتنا ، كما أنها ليست مزيداً من الواقع كما هو الأمر في اللص والكلاب .. إن رمزية السمان والخريف نابعة من توازى الصور والخطوط والأحداث والشخصيات والمازف والتقابل بينها جميعاً . فالخصب والعقم الذى تبرزه الأحداث وتؤكد عليه شخصيتا المرأة الثرية وفتاة الليل ، يرمى به المؤلف إلى الخصب والعقم الذى يعيش في شخصية البطل التراجيدى - المنتمى المهزوم - حتى الأحماق . فالرمزية هى التمسك العنيف بالماضى ، سواء كان الماضى هو الحزب السياسى أو الزوجة المظلمة الثرية .. والنهر هو الإلتئام الإيجابى المتكامل إلى الثورة الأبدية ، الثورة الحضارية الشاملة . وعندما يتأكد لدى عيسى أن إبنة ربرى هى إبنته ، عندما يعى هذه الحقيقة يعدل « بصفة حاسمة عن التفكير في الحرب . لقد اعتاد أن يهرب مرات في اليوم الواحد ولكنه لن يهرب أمام هذه

الحقيقة الجديدة التي اجتاحَت مسدقَ حياته الرأكد فتفجر عن ينابيع حارة ،
لعلها دعوة أخيرة يأسه إلى حياة ذات معنى . معنى في حياة أعياء أن يجعلها معنى .
لن يهرب ، وليس في مقدوره أن يهرب ، وسيواجه الحقيقة بوجه متحد ، وبأى
ثمن ، أجل بأى ثمن .، صحت أن يواصل حياة كاذبة يجتر فيها أوهاما ماضية
لا مستقبل لها . إن قلبه لا يخفق بحب شيء . وها هي فرصة سانحة كي يخفق حتى
الموت ، ويجب أن تقتلع هذه الحياة الكاذبة من جذورها . إن التقابل بين الحسب
والعقم هو تقابل بين الإتياء إلى المستقبل ، والإتياء إلى الماضي . ونجيب بحفوظ
يرفض بذلك أن يكون الإتياء إلى الحاضر حلاً ، فقد دمع كل إتياء مرحلي ، لأنه
— في جوهره — إتياء إلى قيم طبقة ثورية في مرحلة ما ، أما الإتياء الإيجابي
المتكامل ، فهو الإتياء إلى قيم طبقة ثورية إلى النهاية ، بمعنى أدق الإتياء إلى الثورة
الأبدية التي أشار إليها أحمد شوكت في السكرية ورددها من بعده كمال عبد الجواد
وهو في مغرق الطرق ، أو في نقطة التحول . مرة أخرى يعود الفنان إلى هذا
المشهد التاريخي الرائع ، وها هو ذا أحمد شوكت — ابن السكرية — يتحول
إلى شخصية رمزية في السمان والحريف . ذلك أن عيسى قبيل منتصف الليل رأى
شخصاً قادماً نحو المطعم جذب انتباهه فيما يشبه الصدمة الكهربائية وفارح الطول
مفتول العضل داكن السمرة يرتدى بنطلونا زمامدايا وقيصا أبيض يكشف عن
ساعديه وبين أصبعي يسراه وردة حمراء ، من هو هذا الشاب ؟ إن عيسى يذكر
بلارب أيام الحرب الكالحة ، ليلة قبض على هذا الشاب فشده هو التحقيق معه
— بصفته الرسمية والحزبية — حتى مطلع الفجر وكان الشاب جريحاً وعنيفاً
ولم ينته التحقيق معه إلى إدانته ولكنه أرسل إلى المعتقل ولبت فيه حتى إقالة الوزارة .
وها هو ذا الشاب يذكره بمرارة وحتى أنهم كنتم نعتلون الأحرار والياسف ..
ألست هذه الشخصية — من جديد — هي صورة أحمد شوكت ، سواء بالرمز أم
بالإبانة ؟ الرمز المائل في الوردة الحمراء باليد اليسرى يقول إن هذا هو المنتهى
إلى اليسار إلتام إيجابياً متكاملاً ، هو المنتهى إلى الثورة الأدبية الشاملة . وفي
عبارات تقريرية مباشرة تقول الشخصية : كل شيء يهنئ وأفكر في كل شيء . —
على التقيص من عيسى — أحابك المتعصب التي ألقتها وأنظر إلى الامام بوجه مبتسم
« بوجه مبتسم رغم كل شيء » ، حتى ظن في البله . الشخصية إذن تقول بوضوح أنها ترمز

الإلتواء للمستقبل ، مهما كان الحاضر والماضى قاسياً . هذا هو الموقف الذى يضع فيه نجيب محفوظ معنى المأساة كلها . فالشاب الذى يقوم بدور أحمد شوكت ، وعيسى الذى يمثل الأمتداد الممزوم لكamal عبد الجواد ، تقول هذه الصورة للموقف أن الإلتواء الثورى إلى المستقبل هو الإلتواء السكفيل بالحيلولة دون الهزائم الشخصية والموضوعية على السواء . وبالرغم من أن الفنان يدمج الماضى بالفساد ، ويحيط الحاضر بأكاليل الزهور ، إلا أن المقياس عنده هو المستقبل أى أنه لا يقف جامداً مبهوراً عند عتبات الحاضر ، وإنما يتجاوزها فى ثورية وعمق وإيمان إلى المستقبل . فالماضى لم يعسد سوى الأرائك الخالية تحت تمثال سعد زغلول ، أما المستقبل فيذكرنا بكلمات كمال عبد الجواد فى نهاية الثلاثية بأنه سوف يصل إلى الحل ولوبقى من عمره ثلاثة أيام . عيسى فى السمان والحريف يتجاوزوه وقال لنفسه أستطيع أن ألحق به على شرط ألا أضيع ثانية واحدة فى التردد . وانتفض قائماً فى نشوة حماس مفاجئة ، ومضى فى طريق الشاب بخطى واسعة ، تاركاً وراء ظهره مجلسه الفارق فى الوحدة والظلام . هذا هو اتجاه السهم الذى يشير به نجيب إلى المنتهى الثورى . فقد رفض عيسى أن يكون مثل حسن الذى يمثل الإلتواء إلى الحاضر ، كما رفض طريق سمير إلى التصوف وطريق إبراهيم إلى الانتهازية وطريق عباس إلى الاستسلام واختار بوعى نافذ طريق هذا الشاب الذى لم يسمه الفنان باسم ، عين لأنه الزمر العميق إلى الثورة الحضارية الشاملة ، أو لى يقول إن النتيجة هى الثورة الأبدية التى تجتاز الهزائم الشخصية والجزئية فى سبيل النصر الشامل للثورة المعاصرة ، ويحفظ فى نفس الوقت لما هو أبعد منها . أقبل هذا الزمر إلى الثورة الأبدية مع « نعات » ابنته التى كانت قد ولدت دون أن يدري ، ولدت من فتاة مجبولة طردها من حياته ذات يوم . وتقودنا هذه النهاية إلى المقارنة التى سبق أن أشرت إليها بين السمان والحريف و المثقفون لسيمون دى بوفوار . فى الرواية الفرنسية - غذاة التحرير - يعيش هنرى حياته غمزقاً بين واجباته نحو نفسه التواقفة إلى التحرر السكامل من قيود الارتباط المنظم بحزب ، وبين واجباته نحو حركة اليسار المستقل التى يقودها . برونييه وإنه يمتلك الصحيفة التى يمكن أن تمنح الحزب الاشتراكى الثورى أرضاً جديدة يعمل عليها . ولكنه لا يستطيع أن يترك صحيفته ترتبط بالحزب فيفقد حريته . وفى الجانب الآخر دو بروى الحائر المذهب بين رغبته فى التأليف

الأدبي ، ورغبته في العمل السياسي معا . ولكن دوروي بالذات يعي جيدا أيؤمن بأن العمل السياسي هو كل شيء في مرحلة ما بعد الحرب . فقد خرجت فرنسا — وأوروبا كلها — عزقة تماما . وكان أمام المثقفين واجب خطير إزاء وطنهم والإنسانية جمعاء . وقد اختار فريق منهم الحل اليميني للأزمة بالانتماء إلى أمريكا والدفاع عن النظام الرأسمالي مثل « سكر ياسين » ، واختار فريق آخر الحزب الشيوعي مثل « لاشوم » ، واختار فريق ثالث الطريق الفوضوي والاعتقالات الفردية مثل « فانسان » ، واختار فريق رابع طريق اللامبالاة أو الحياد السلبي مثل « لاميير » . ثم تبلوت الأزمة الرئيسية في الرواية بين هنري — المنتمى إلى الماضي — وبين دوروي ، المنتمى إلى المستقبل . ورأت المؤلفة أن « حيرة هنري وقلقه يخلوان من الريف والاقبال » ، فأرسلت به إلى البرتغال لكي يرى « البؤس البشري » ، على حقيقته . وعاد هنري من الرحلة وإحساس غامر بالإرتياح يشمله ، وآمن أن الإلتواء إلى المستقبل هو الحل الوحيد للأزمة ، فسوف يسهم الإنسان في بناء العالم الجديد — أو أوروبا الاشتراكية — ويقول بعدئذ أن جزء من سعادة البشرية القادمة كانت من صنعه الشخصي . وحينئذ يلتقي بكل أحلام الماضي إلى البحر ، وينظر إلى المستقبل في ثقة وفي أمل .

يشارك نجيب محفوظ مع سيمون دي بوفوار في اختيار مشكلة الإلتواء كمحور للرواية ، كما يشترك معها في كثير من أوجه المنهج التعبيري كاستعراض نماذج عديدة من المثقفين ومواقفهم إزاء لحظة التغيير المعاصرة لهم . ويشتركان أيضا في منطق الاختيار الفني للزمان والمكان والأحداث والشخصيات والمواقف ، ذلك أن فرنسا المهزومة تحت وطأة الهتلرية وهي تستقبل لجر التحرير تقابل مصر الأمس التي احترقت قبيل لجر ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ . ويبقى بعد ذلك كله ، الخلاف الجوهرى الرئيسى ، بين الفنان المصرى الذى يعيش مرحلة متخلفة غير ديموقراطية ، والفنانة الفرنسية التى تعيش في حضارة ديموقراطية متقدمة . هذا الفرق هو مصدر اختيار سيمون دي بوفوار لفكرة أوروبا الاشتراكية واليسار غير الشيوعي والحزب الاشتراكي الثورى الحر ، كشعارات للحل الذى تراه لازمة المثقفين بين الإرتواء بين أحضان أمريكا ، أو الإنحياز إلى المعسكر الشرقى . إن هذه النظرة بمنهجها تعنى أن السكابة شديدة الحيرة والقلق من الحل اليسارى

الايجابى المتكامل ، لأن تجربتها الحضارية أكسبتها مجموعة من الخصائص التى يصعب أن تتغلى عنها كفكرة الديمقراطية البرجوازية . أما نجيب محفوظ فن أعماق التخلف الحضارى الرهيب والتقاليد الراسخة لغياب الديمقراطية ، يرى أن الحل اليسارى المتكامل أو الثورة الأبدية كما دعاها هى نقطة الانطلاق اللانهائى إلى الثورة الحضارية الشاملة . وهذا هو الفرق بين أزمة المنتهى العربى فى مصر ، وأزمة المنتهى فى أوروبا .

وهكذا يكون نجيب محفوظ قد أعطانا خريطة تفصيلية لمراحل « الإتهام » فى حياتنا السياسية والاجتماعية .. فنذ بدأت إشارات السريعة إلى خطى الإتهام النمين وإلى اليسار ، كخطاين ثانويين فى خريطة الحياة المصرية عند بداية الربع الثانى من القرن العشرين ، إلى أن عبر عن أزمة الانتهام اليسارى فى الثلاثية واللع والكلاب مروراً بأولاد حارتنا التى قدم فيها المنتهى النموذجى القائد لليسار الاشتراكى العلى .. حتى وصل بنا فى السنان والخريف إلى ذروة الدعوة الصريحة إلى الثورة الأبدية .

الفصل الرابع

رؤيا الثورة الأدبية

« ما دامت الحياة تنفري بالعجز والموت ، فهي مأساة . بل إنه تعريف المأساة لا ينطبق على شيء كما ينطبق على الحياة . وقد نرى هذه المأساة مبكية ، وقد نراها مضحكة ، وقد نراها مبكية مضحكة ، ولكنها على أي حال مأساة . وهي الذين يرون الحياة معبرا لا مقبرة ، فتعريف المأساة ينطبق على جزئها الأول ، وأنه انقلبت إلى غير ذلك عند شمولها ككل . ولكنهم مأساة الحياة مركبة وليست بسيطة . أجل ، إن تفكيرنا في الحياة كوجود مجرد ما من كل شيء إلا من الوجود والعدم . ولكن تفكيرنا فيها كاجتماع يرينا مآسى كثيرة مفتعلة من صنع الإنسان ، كالجهل والفقر والاستعباد والعنف والوحشية . . الخ . وهذا يبرر تأكيدها على مآسى المجتمع ، إذ أنها مآسى يمكن معالجتها ، ولأننا في معالجتها نخلق الحضارة والتقدم . بل إن التقدم قد يخفف من بلوى المأساة الأصلية وقد يتغلب عليها . وقد قلت ذلك في (أولاد حارتنا) ، قلت بأن معالجة الشرور الاجتماعية بالاشتراكية يفرغ الإنسان لمعالجة مآساته الأولى وهي الموت . فإذا اقلب أهل الحارة — حارة الجبلأوى — بفضل توزيع الوقف بالمساواة والعدل والإنسانية ، أنيحت لهم الفرصة ليكونوا جميعا سحرة (علماء) وليعكفوا على حل مشكلة الموت ولأن ذلك حل مأساة المجتمع قد يحل في النهاية مأساة الوجود ، أو يخففها ، وهي على أي حال تعطى للحياة معنى يستحق أن نعيش من أجله . أما التركيز على مأساة الوجود مع تجاهل مآسى المجتمع فلن يحل مأساة الوجود من جهة ، ويحول العالم إلى عبث وبكاء أو ضحك كالبكاء . غير أني لم أغفل أبدا مأساة الوجود ، ولعل أزداد لها انتباهاً ، بعد أن استقرت الاشتراكية في العالم ، إذ عندما نفرغ من مآسى الحياة لا يبقى لتفكيرنا من موضوع إلا الوجود ، أي المصير الإنساني . »

بهذه الكلمات الصريحة الواضحة أجبني نجيب محفوظ حين واجهته بملاحظاتى على قته الروائي وقلت له أن المأساة الاجتماعية للإنسان تلح على أدبه الخاها متصلا ، بينما ينزوي انشغاله بمأساة المصير الإنساني إلى ما قبل الثلاثة . وفي هذه

الرواية الكبيدة كشف لنا عن الأزمة الفكرية لجيـله متمثلة في شخصية كال عبد الجواد . وكان الشك في كل شيء ، في كافة ظواهر الطبيعة والمجتمع هو الصياغة العقلية لتلك الأزمة التي أسهمت في صياغتها كذلك ، معاني العبث والرفض والمهزومة .

ثم جاءت أولاد حارتنا لتطيح نهائياً بموقف الارتياح الشديد الذي وقفه ذلك الجيل ، أو تلك الشخصية التي راحت تردد في نهاية السكينة أنشودة الثورة الأبدية . وكانت هذه الثورة هي القضية الأساسية في أولاد حارتنا ، الثورة على جمود الذين يشوهون معنى الجدل في الفكر والواقع . إذ يعملون على تجميد المعرفة في دائرة مغلقة ، وتجميد الحياة في إطار مرحلة بعينها . وتخلص نجيب محفوظ بذلك من النظرة الأحادية الجانب ، فلم ير من المأساة الإنسانية وجهها الاجتماعي حسب ولم ير وجهها المصيري الأشمل حسب ، وإنما هو ينظر إلى وجهيها معا ، وجهيها اللذين لا يتوقفان عن التفاعل والتغير والجدل إلى ما لا نهاية . وهذا ما أدعوه بمنهج الانطلاق اللانهائي حيث لا يحول الإيمان بمادية الكون دون التطلع الميتافيزيقي للبشر ، ولا تحول مأساة المجتمع الطبقي دون رؤية المأساة الوجودية الكبرى .

غير أن التعبير عن هذه القضية في أدب هذا الفنان لم يتخذ مساراً واحداً ، فقد عرف طريقه إلى الرواية كما عرفه إلى الأقصوصة . وفي مجال الفن الروائي كان يتنقل عبر مستويات مختلفة من أدوات التعبير في تجسيدها للأحداث الرمزية والواقعية جميعاً . وفي مجال الأقصوصة لم ينجح نهجاً واحداً ، وإنما استطاع أن يلجأ إلى التنويع المستمر في اختيار الجو والفكرة والشخصيات . ونحن لا نلاحظ هذا التنويع مطلقاً في تلك المرحلة المبكرة التي كتب فيها القصة القصيرة منذ أكثر من ربع قرن (١٩٣٠ - ١٩٣٦) حتى أننا لا نستطيع القول بأن نجيب محفوظ ككاتب أقصوصة عام ١٩٦٣ هو امتداد طبيعي متطور عن نجيب محفوظ كاتب الأقصوصة عام ١٩٣٦ بينما يمكن ترجيح هذا القول بالنسبة لأعماله الروائية ، فقارئ الثلاثية لن يفاجأ بأن مؤلفها هو مؤلف القاهرة الجديدة . بل سوف يتأكد لدى الباحث المدقق أن ثمة خيوطاً تربط الانتاج الروائي لهذا الكاتب برباط وثيق .

ومع ذلك فليس هناك كاتبان باسم نجيب محفوظ. حتى نبرر قولنا أن أحدهما تطور في فن الرواية تطوراً طليعياً ، أما الآخر - كاتب القصة القصيرة - فليس كذلك . غاية ما يمكن أن نسهم به من حلول في هذه المشكلة أن نسجل للكاتب نقطة هامة ، هي أن تطوره الفكري الأخير كان يصب - عبر مجراه الطيعي - في قالب الرواية وقالب الأقصوصة معاً في وقت واحد ، وأن المرحلة الزمنية التي انقطع فيها عن كتابة القصة القصيرة ، هي المسئول الوحيد عن هذه الهوة - في مجال التعبير - بين بداية محاولاته وأحدثها .

* * *

أى أننا لا نفاجأ في مجموعته ودنيا الله ، عام ١٩٦٣ بمفكر جديد ، وإنما نفاجأ به كفنانون يكتب القصة القصيرة . ومن يتصفح مجموعته الأولى وهمس الجنون ، عام ١٩٣٨ - يسهل عليه إدراك هذه المسافة البعيدة بين المجموعتين . بل لعل هذه المسافة هي التي دعت بعض النقاد يرون في قصصه القصيرة الأولى مجرد استكشافات لأعماله الروائية ثم سارعوا بتعميم هذا الحكم على قصصه الجديدة . أنباء نشرها بحريّة الأهرام .

ولست أجد عدداً لهؤلاء النقاد ، إلا في بعض الأفاضيل المزدحمة بالأحداث غير المبررة فنياً بمجموعة همس الجنون ... كما نلاحظ في قصة وصوت من العالم الآخر ، وهي أقصوصة تستلهم الجو الفرعوني بصورة بانورامية من خلال شخصية الكاتب توفى الذي يموت ، فتصعد روحه ليرى بعينين لا يراها أحد ، ترى هذا العالم كله بأبعاده المختلفة في لحظة واحدة ، وتتملى القصة بالتأملات الفكرية والملاحظات الشخصية والذكريات ، حتى أننا نتوه بين هذه الجزئيات الصغيرة ، وننسى توفى تماماً بغير أن تسهم هذه الدقائق الكثيرة في صياغة تكوينه الانساني أو تحديد محورها الفكري ، أو التقاط الحدث النموذجي والموقف الدال .

ومن اليسير المقارنة بين هذه القصة - بالإضافة إلى قصة عودة سنوحى ، وديقظة المومياء ، والشر المعبود ، وبين الروايات التي تلت هذه المجموعة ، وفيها استلهم المؤلف مصر القديمة . ولهذا يمكن أن نرجح الفكرة القائلة بأن أمثال هذه الأفاضيل كانت الارهاص الفني للأعمال الروائية . ولكن هذه الفكرة من جهة أخرى غير قابلة للتعميم . ذلك أن أفاضيل نجيب الأولى كانت خاضعة للتقاليد الفنية السائدة

آنذاك ، والتي كان من عيوبها الأصلية ازدحام الأحداث واختلاط معاورها .
وكانها روايات في طورها الجنيني . كذلك لا ينبغي أن ننسى حقيقة تاريخية
حاسمة ، وهي أن نجيب محفوظ بدأ يكتب القصة القصيرة والرواية في وقت
واحد ، وكانت ظروف النشر وحدها هي التي تتيح للأقصوصة إمكانية سبق
في الظهور .

كانت الاتجاهات السائدة حينئذ — أي حوالي ثلاثينيات هذا القرن — تكاد
تتلور في الاتجاه الذي تأثر بالقصة الفرنسية بوجه عام ، وحي دي موبسان بوجه
خاص . ومدرسة هذا الكاتب تعتمد على المفارقات اليومية في الحياة ، ومن هنا
تصبح المفاجأة أو المصادفة هي المدار الذي تدور من حوله الأحداث ، أو تتجمع
أو تتلور . . . ولذلك تكون الحبكة هي المقياس الفني لهذا الاتجاه . كما أن هذه
المفارقات تكشف في أحيان كثيرة عما تتمثل به الحياة من متناقضات لا ينبغي
حيالها أن تصور المجتمع أو الإنسان أو الكون في حالة سكون أو في شكل بسيط ،
ولأنما يجب أن نتخيله في حالة صراع معقد مستمر . على أن الكتاب المصريين
الذين تذوقوا إنتاج هذه المدرسة الفرنسية ، لم يمتدوا في معظم أعمالهم على ذلك
المعنى العميق للمفارقة التي جعل منها موبسان دعامه جوهرية لبناء الأقصوصة في
في عصره بل رأيناهم يتوقفون عند المظهر السطحي للمفارقة حتى جعلوا منها مرادفاً
حرفياً لمعنى القدر ، وما يتفرع منه من تعريفات للحظ والفرصة وغيرها . والتقى
هذا التفسير الساذج لتناقضات الحياة بالبناء الفني الأكثر سذاجة ، بمعنى أن
رواد هذا الاتجاه في أدبنا كانوا يندشون السهولة في التفكير والتعبير معاً . فجاءت
أقاصيصهم أبنية مفككة ، بالرغم من الحبكة التي رأوا فيها خداعاً أو تخديراً
ذهنياً مخيلة القارئ . حتى يفاجأ بالنهاية غير المتوقعة وإن كانت ممكنة الحدوث .

تأثر نجيب محفوظ في مجموعته الأولى بهذا الاتجاه . فكتب لنا على سبيل
المثال قصة «مرض طبيب» ، موجزها أن طبيباً عاد أحد مرضاه ثم أحس بعد ذلك
بدرجة حرارته هو في ارتفاع ، فتوهم أنه أصيب بالحمى التي كانت منتشرة في ذلك
الوقت . ثم استدعى زميلاً له ليعالجه ، وكانت دهشته كبيرة حين اكتشف أن
درجة حرارته طبيعية ، وأن عقب سيجار هو الذي تسبب دون أن يدري في

حرق معطفه والوصول إلى جلد صدره . والقصة من الناحية الفكرية فارغة من أى معنى يمكن أن يكون الكاتب قد هدف إليه ، إلا المفاجأة غير المتوقعة ، التى نالت دهشة الطبيب والقراء أيضا . أما البناء التعميري فلا يميل إلى تصوير الشخصية من الداخل وإنما يسرد لنا أخبار هذا الطبيب الشاب الذى يتوق إلى منافسة الأطباء الكبار ، ولهذا السبب يلجئ سعيدا دعوة ذلك الشيخ الرينى الثرى الذى حضر إلى عيادته ليذهب به إلى ابنه المريض فى القرية . وفى طريق عودته يحس بدرجة حرارته ترتفع . وفى المنزل تكون المفاجأة . وهو بناء — كما نرى — تنهالك أعمدته على أساس فهم سطحي للمفاجأة أو المفارقة أو المصادفة . . تماما كما حدث فى قصة « روض الفرج » ، حيث يقع شاب قادم من العريش ليدرس فى العاصمة ، يقع فى هوى إحدى الرافضات التى أغرمت به فور رؤيتها له مع قريبه الذى يسكن معه ، وعن طريقه تعرفت به . ويحس هذا القريب بالخطر الداهم على علاقته بالرافضة فيكتب رسالة عاجلة إلى والدى الفتى . ويحضر الشيخ من العريش ليأخذ قريبه من يده إلى الكازينو الذى ترتفع به المرأة . وهناك يرى ابنه فى انتظارها بأحد الأركان . وما أن تأتى المرأة حتى يصعق الرجل — ويغنى على القراء معه — فلم تكن الرافضة إلا أم الفتى المطلقة ١١ وبغض النظر عن الفكرة الممضوغة فإن أدباء أوروبا استطاعوا أن يرثوا مأساة أوديب بوعى وعشق نافذين ، واستطاعوا معهم أن تنفذ إلى عوالم رغبة داخل النفس البشرية والحضارة الإنسانية ، وترفعتم فيها عقدة أوديب إلى مستوى الرمز . . بينما نراها فى قصة روض الفرج وشباهها قد هوت إلى قاع المظهر السطحي والمفارقة السريعة الزوال . وبنفس هذا المنهج ، كتب نجيب محفوظ قصة « حلم ساعة » ، حيث يستغرق شاب فى الأحلام لأن إحدى الفتيات الجيلات فاجأته بنظرة ودودة حانية . وتصادف أن رآها مرة أخرى برفقة سيدة كبيرة وشاب يرتدى زى الضباط ، ودهش لتحية هذه الأسرة له وأخذ يحلم بالفتاة أكثر فأكثر إلى أن يعرف من الضابط — وكان صديقا له فى الصبا — أنه يشبه ابنا مات لهذه الأسرة شبها عجيبا ، ثم قصد لفجعة الشاب حين يعرف أيضا ، أن الفتاة خطيبة الضابط الصديق ! كذلك قصة « حياة للغير » ، وفيها يصاب الأخ الأكبر بخيبة أمل ، لأن شقيقه الأصغر سبقه إلى فتاة أحلامه (تسكاد تكون نفس الفكرة السابقة) ، وقصة الأم التى يحفظ عشيقتها لإبتها منها

ويتزوجا بعيدا عنها (أليست نفس الفكرة ؟) ، وقصة « المرض المتبادل » عندما يكتشف الزوجان عند الطبيب أن كليهما مصاب بمرض سرى يحاول إخفاؤه عن الآخر لأنه أصيب به عن طريق الخيانة ١ .

وهكذا في كثير من أفاصيص تلك المرحلة البعيدة ، نلاحظ أن الفنان قد تأثر بذلك الاتجاه الذي كان يتزعمه محمود تيمور في ميدان القصة القصيرة ، وإن كانت المفارقة عند تيمور تتضمن الفكاهة ، بينما تقترب من التراجيديا عند نجيب محفوظ . إلا أن هذه المدرسة لم تكن وحدها التي أثرت في إنتاجه حينئذ ، وإنما نراه في حوالى خمسمائة أفصوصة كتبها في تلك الفترة قد تأثر باتجاهات أخرى .

كان هناك مثلا الاتجاه الذي تأثر بمدرسة الأدب الروسى . وهى مدرسة ذات اتجاهين فيما اعتقد ، أحدهما يتزعمه تشيكوف والآخر جوركى . وكلاهما يتفقان في النزعة الإنسانية العاطفة على الشخصيات المتواضعة في المركز الاجتماعى والخلق والذهن ، ثم يختلفان فيما بعد من زوايتى وجهة النظر الفكرية والموقف الفنى على السواء . تشيكوف يعتمد في رؤياه على بصيرة الشاعر المرهف ، وينتقل بنامن الشخصية العادية أو الحدث البسيط إلى دلالة عميقة غير عادية . وقد أولى هذا الفنان العظيم الشخصية الفنية عناية فائقة ، فكان يعنيه تحديد معالمها الداخلية بنفس القدر - أو يزيد - الذى يعنيه إبراز مدلولها الفكرى أو الاجتماعى .. أما جوركى فكان يعنيه هذا المدلول في المقام الأول ، والشخصية أو الحدث أو الزاوية أو كلها مجتمعة في خدمة الدلالة العامة للقصة . وإذا كنا نحن اليوم لا نقسم الفن ذلك التقسيم القديم الذى يضع كلا من عناصره في خانة محدودة تحديدا حاسما ، وإنما نقول بأن هناك تشابكاً معقدا بين هذه العناصر يجعل من عزلها عن بعضها البعض شيئا مستحيلا .. فإن أولئك الرواد الأول ما كان يعينهم أيضاً ذلك التقسيم في المستوى النظرى ، وإنما كانت هناك الأيدولوجية الاجتماعية الثورية تنفث ضرامها في قلوب أنبائها - ومنهم جوركى - ومن هم كان عليهم أن يخلقوا « النموذج » ، وهى النمط ، وحامل الرأى ، دون الشخصية الفذة المفردة . بينما استطاع تشيكوف أن يصنع ما هو أعظم وأجل خطراً ، فقد خلق الشخصية المنفردة غاية التفرد ، والرامة في نفس الوقت . والفرق بين الشخصيتين أن النمط والنموذج شخصية

مباشرة خالية من الصراع فتعمل على تجميد الحدث واغتيال الدلالة الإنسانية الرحبة ، أما الشخصية المفردة الرامزة ، فإنها تؤدي مهمة الخط والفودج بإمكانيات أكبر نفوذاً ، مع احتفاظها بمؤهلات الشخصية الإنسانية الحية المليئة بأطراف التناقض وحلبات الصراع .

ولست هنا في معرض المفاضلة بين الاتجاهين ، ولكني آثرت هذا الإيضاح لآبين أن تأثر قطاع لا بأس به من كتاب القصة المصرية بفن تشيكوف ، كان عاملاً طيباً في تطوير هذا الفن في اللغة العربية . كما أن هناك قلة حاولت أن تقترب بفنهما من جوركي وتشيكوف معاً . بل كانت هناك قلة قليلة أيضاً آثرت أن تعطي صوتها لجوركي وتشيكوف وموبسان .. مجتمعين . بمعنى أنها كانت تلتقط الزاوية المعبرة بروح شاعرية في إطار من الحبكة الصارمة .

وكان نجيب محفوظ واحداً من هؤلاء الذين قرأوا للبازني ويحيى حق ومحمود البدوي . وسجل نجيب على نفسه أكثر من مرة أنه تأثر وأحب هذا الأدب . واعتقد أنه كان صادقاً في ذلك ، لأن قراءة هؤلاء (باستثناء البازني) وغيرهم عن تأثروا بالأدب الروسي ، يؤكد مايقوله نجيب في هذا الصدد . إذ نحن نعثر بين حين وآخر في أقاصيصه الأولى على خواطر شاعرية هائلة على وجهها ، يشوبها الحزن والأسى . وأبطال هذه القصص شباب يفتحون عيونهم لجأء ولا يرون سوى الضباب الأسود يخفق الأمل الغرض في نفوسهم التواق إلى الحب والمستقبل اللامع . وبالرغم من أننا كثيراً ما نلتقي بالمرحقين في هذه القصص ، إلا أننا لا نلح أية ظلال للرومانسية الحاملة في مشاعرهم وأخلاقياتهم . حقاً ، إننا نعثر على الخاطرة الشعرية الحزينة ، ولكن بعد صياغتها في ذلك القالب البعيد عن الرومانسية وأحلامها . في قصة « خيانة في رسائل » ، نعيش مع الفتى العاشق أروع لحظات عمره ، حتى تسافر حبيبته إلى الصعيد فتلتقي بشاب أكثر جاهاً ويسراً . ثم يقتال الفارق الطبقي ذلك الحب . ليست هنا أية مفاجآت ، والمصادفة الوحيدة التي جعلت الفتاة تلتقي بالشاب الثرى يهيء لها الكاتب بصورة لا تفتعل المأساة ولا تزيّفها . وفي قصة « إصلاح القبور » ، تظل الأرملة الشابة على وفاء بالغ لزوجها المتوفى ، فتذهب إلى مقبرته للزيارة بصفة دورية دائمة ، يلاحظها في ذهابها وإيابها

رجل لا يلبث أن يتقدم إلى أسرتها طالبا يدها . ويشودنا الفنان بلباقة شديدة من خلال المتعرجات الداخلية في نفس الفتاة التي تفاجأ بالامر حين يزف إليها شقيقها الحنبر ، ولا تلبث أن تستكين بشرط أن يكتمل العام الأول على وفاة زوجها السابق . وتحس بعد الخطوبة أن زيارتها للقبر خيانة لخطيبها الراهن ، كما تشعر بأن انتظارها بقية العام لا مبرر له ، ثم لا تمانع في قضاء شهر العسل في رأس البر قبل انتهاء العام بأربعة أشهر ، وقصة « الثمن » التي تدخل فيها المومس أحد المحال حين شاهدت به سيدة أرستقراطية تدفع عشرين جنيهًا عن طيب خاطر ثمنًا لزجاجة عطر صغيرة . فتتعمد الاصطدام بها وتسقط الزجاجة من يدها ، ولشدها أدهش المرأة أن السيدة الأرستقراطية دخلت المحل مرة أخرى وفي هذه القصص وأمثالها يتوقف الكاتب كثيرا عند الشخصية ، والزوايا التي التقط منها الحدث ، والدلالة الإنسانية الرحبة .

على أن هذا لا يعنى قط ، أن تقييم الأدب في بلادنا ، يخضع تلقائيا لتصنيف الأوروبيين لاتجاهاتهم الفكرية والفنية . فالحق أن ظروفنا الحضارية لها دخل كبير في الشكل الجمالى لصياغة وجداننا وعقولنا .. بل إن تأثرنا بألوان دون غيرها من ألوان الأدب الغربى يخضع أولا لتلك الظروف التي كان يتقدمها خيالنا ثرائنا العربى من هذه الأشكال الفنية الجديدة . ومعنى ذلك أن الاتجاهات الأوروبية التي شقت بنفسها طريقا إلى آدابنا ، ليست هى العامل الحاسم في تقييم مستوى الأعمال العربية أو نوعيتها ، إنما مجرد عنصر له قيمته التي لا يمكن تجاهلها ولا ينبغي تضخيمها ، حتى نضع أيدينا على حقيقة تاريخنا الأدبى . فلا شك أن قصص نجيب محفوظ هذه ، وقصص أبناء جيله من معاصريه ، وقصص أسائذته من قبلهم جميعا ، هى قصص مصرية قبل كل شيء . ولا يقتصر الطابع المصرى على الهدف الاجتماعى ، وإنما نراه متضمنا في التكوين الجمالى للعمل الأدبى أيضا . من ناحية الهدف — نعيش في تلك الأفاقيص التي استلهم فيها نجيب محفوظ الجوالفرعونى ، حيلة فنية عاجل بها الواقع المعاصر بكل بشاعته . فقد بدأ هذا الفنان يكتب في تلك المرحلة السوداء من تاريخ مصر حيث أجهزت الرجعية والعرش والاستعمار على آثار ثورة ١٩١٩ وسلبت البلاد لطبقة من الطغاة المستبدين ، فصرعت في جميع الانحاء حركات رجعية تشعل نيران التعصب والحقد في نفوس المصريين ، وتجدد

إمكانيات المجتمع إلى جيوب القلة المتخمة ، وتزداد البطون الحاوية عواء . وتنتشر أدوية الهروب انتشارا مذهلا . ويقف مثقفو الطبقة الوسطى على حافة الهاوية النفسية والدمار الروحي الرهيب . ومن أتون هذه المعركة الضارية يكتسب الأدب المصرى وهج الدخان الأسود وظلاله الأفوانية التى ترقص رقصة الحرب . بهذه الروح المتقدمة كتب تيمور عن خراب المخدرات ، وبنفس هذه الروح كتب يحيى حقي قصة البوستجى ، والبدوى قصة الرحيل . لا تكتسب مصريتها — كما قلت — من شخصياتها وأحداثها ودلالاتها حسب ، وإنما تولد هذه كلها من أعماق الحدوته المصرية ، المنسوجة على نحو خاص متفرد ، ما يزال له آثار بعيدة المدى على كتابنا المعاصرين . فالحدوته شديدة الاهتمام بالجزئيات الصغيرة دون اللجوء إلى التجريد وبالتالي فهى شديدة الاهتمام بعناصر الحياة اليومية بعيدة عن القضايا الفكرية . وهى تنسج كيانها بنفسها لا تعثر على ونجى المؤلف الشعبى القديم فى أى من دقائقها . ولم تفد الأقصوصة المصرية أو الرواية أو المسرح من الحوادث كما أفادت أوروبا من أساطيرها ، فلم تتعمق جوانب التضج التى يمكن الاهتداء بها فى تطوير هذا الشكل إلى إطار جديد . ولهذا السبب تأثرت الأقصوصة عندنا تلقائيا بجوانب ضعف كثيرة فى الحدوته حتى شابهت الكثير من أقاصيصنا والحكاية ، ولم تقرب من المعنى الاصيل للقصة القصيرة إلا نماذج نادرة .

قصدت من ذلك إلى القول بأن تأثر القصة العربية بالتيارات الأوروبية لا يعنى مطلقا بعدها عن أصالة الميلاد المحلى . وأقاصيص نجيب محفوظ فى تلك المرحلة الأولى تؤكد هذا المعنى تأكيداً كبيراً . فالجوع والانحلال فى شتى صورهما هما الحاثمان المالمائة لسيان قصته القصيرة فى ذلك الوقت إن قصتيه وكيدهن ، وثمان السعادة ، تصوران كيف يضطر الزوج بفاعلية الظروف غير الطبيعية التى ساقته إلى زوجته الراهنة ، إلى أن يرجو عشيقها العمل على إسعادها وإسعاده معها بأن تقاى علاقتهما غير الشرعية قائمة أو هو — على أحسن الفروض — يتفاوض عن تلك العلاقة . معنى الحياة الزوجية هنا يختلف عن معناه فى أقصوصة وعيث ارستقراطية ، التى يقود فيها العاشق الزوجة إلى ركن مظلم من غرفة قائمة فى الدور العلوى بعيدا عن صالون الحفل ، وبعد لحظات تصل زوجته مع عشيقها إلى نفس المكان لنفس الأهداف ! وبالرغم من اختلاف دلالات هذه القصص ومستوياتها التعبيرية والفكرية ، إلا

أن الحياة هي الموضوع السائد عليها . والإنحلال هو النتيجة الخلقية التي يومية بها الكاتب . وكذلك في قصته ، والجوع ، وديقظة المومياة . يحاول في الأولى أن يجسد مأساة الفقر في بلادنا ، فإذا برز ذراع أحد العمال أثناء عمله بالمصنع ، فإن صاحب المصنع يخصص له ثلاثين قرشا في الشهر ليعيش حياته — كما يتوهم — بلا حاجة أو سؤال ، وفي القصة الثانية يفاجأ صاحب أحد القصور بأن في أسفل منزله ترقد مومياة لأحد المستولين من الفراعنة ، وتزداد المفاجأة عنفا حين تستيقظ هذه المومياة وتأتي على صاحب القصر درسا لا ينساه في معاملة رعيته . غير أن طابع الحدودية والحكاية يغلب على بناء هذه القصص ، فنجيب محفوظ — في حدود رؤيته الفكرية آنذاك — يعالج مأساة العامل المسكين بأن يجعل من ابن صاحب المصنع شخصية أسطورية كالأمير بالنسبة لسندريللا ، إذ هو يخرج من إحدى سهراته يتنزه على شاطئ النيل فيرى العامل يهيم بالقاء نفسه في اليم ، فيمنقذه ويستفسره الأمر ويلحقه في اليوم التالي بأحد الأعمال الخفيفة التي لا تحتاج إلى ذراعه المقطوعة . وكانت هذه بالطبع حدود العصر في التفكير الاجتماعي الذي يجعل من البرجوازية مجرما ورسولا في آن واحد . لأنها البلبلة الفكرية الرهيبة التي رافقت تكويننا الطبق أمدا طويلا .

* * *

ومع ذلك فإننا نعثر في إنتاج ذلك الزمن البعيد . على بعض النماذج التي توفرت لها عناصر النجاح بصورة أكثر وضوحا . فقصته «همس الجنون» اجتاز الكاتب في صياغتها القشرة الخارجية لجعل من النفس البشرية في تعقيدها المبهم مادة القصة . إنه يلتقط في آناة بالغة دقائق تلك اللحظة الفذة التي ينهار فيها العالم الداخلي للفرد ، فلا يعيش واقعا المنظم المنسجم ، فنقرر أنه جن . والأقصوصة تروى لنا كيف طرأت حالة اللا مبالة التامة على عقلية الشاب بأن أزاح الحجاب نهائيا بين رغباته والتقاليد الاجتماعية السائدة ، فإذا مر بمطعم يجلس إلى إحدى موائده وجل وإمرأة يأكلان دجاجة محمرة وعلى بعد يسير جلس جماعة من غلمان السبل ، عرابا إلا من أسما بالية ، تغشى وجوههم وبشرتهم طبقة غليظة من غبار وقذارة لم يرتح لما بين المنظرين من تنافر وشاركته حرته عدم ارتياحه فأبت عليه أن يمر بالمطعم من الكرام . ولكن ما عسى أن يصنع ؟.. إنه يتناول الدجاجة بسرعة

ويلقى بها على الأرض قريباً من الغلمان الجوعى الذين يسارعون إلى اتهامها ! فإذا مرت هذه النادرة بسلام توجه إلى المنهى فصادفه رجل ضخم نفر من قفاه الغريب الذى يسيل عليه العرق بقذارة تثير الإشمئزاز . فلم يتالك نفسه من صفعه قوية لم تمر بسلام هذه المرة ، إذ انقض عليه الرجل ركلا وصفعا حتى خلص بينهما بعض الجلوس . ولما آذنت الشمس بالمغيب عثرت عيناه المتجولتان بحسناة مقبلة متأبطة ذراع رجل أنيق المنظر ترفل في ثوب رقيق شفاف تكاد حلبة ثوبها تثقب أعلى فستانها الحريرى ، وجذب صدرها الناهد عينيه فزادتا اتساعا ودهشة . وهاله المنظر ، وكانت تقترب خطوة بخطوة حتى باتت على قيد ذراع ، وكان عقله — أو جنونه — يفكر بسرعة خيالية . فخطر له أن يغمز هذه الحاملة الشاردة ! إن وجلا ما يفعل ذلك على أية حال ، فليكن هذا الرجل . واعترض سيلهما ، ومد يده بسرعة البرق ، وقرص ! إنها لك عليه الكلمات ، وعلت ضحكاته اللامبالية . ثم تركه الناس في يأس وفزع من عينيه المحمقتين في الفراغ . أما هو فقد رأى ملابسه قد اهتزأت ، فأحس بجأفة أنه يحتنق تحت وطأة ثقلها ومن ثم أخذت يدها تنزعها قطعة قطعة ، بلا تمهل ولا إبطاء ، حتى تخلص منها جميعا ، فبدأ عاريا كما خلقه الله ولبسته ضحكته الغريبة ، فقهقه ضاحكا ، واندفع في سبيله .

في هذه القصة يتمهل نجيب محفوظ كثيرا في اختيار اللحظة النموذجية في حياة الشخصية ، ويستخرج من أعماقها الملامح الخاصة المتفردة ، والسيات الرامزة إلى انعدام النظام والانسجام في العالم الحاضر الذى يجعل من إحساسنا بالحرية مرادفا للامبالاة . إنه يصور لنا المجنون عاقلا في مرآة نفسه ، كما يصور لنا العالم من حوله مجنونا وعاقلا في مرآة نفسه . والنسبية في معنى العقل والمجنون هي الاطار الفنى الذى آثره الكاتب في تجسيد رد الفعل العنيف عند شباب ذلك الجيل إزاء السجن الكبير . لذا لا يتردد في رصد الحركة الداخلية والحدث الخارجى في الوقف الواحد ، فتكتسب القصة بذلك نبضا حيا ، على غير ما قال به أحد النقاد من أن هذه القصة أشبه بالمعادلات الرياضية التى تؤدى فيها المقدمات إلى النتائج بصورة جبرية . إن الكاتب في هذه القصة وأمثالها لا يصوغ لنا بناء ذهنيا بقدر ما يصوغ لنا الشخصية بمعناها الفنى الدقيق .

في قصة « بدلة الأسير » يوافق جحشه على أن يبيع من رصيف المحطة علب السجائر

للجنود الإيطاليين - الذين يقلهم أحد القطارات - مقابل ثيابهم ، يساوم في البداية حتى يرصخ أحدهم لأن يهطيه موطفه مقابل علبتين ، ويرتدى المعطف نفورا بنفسه مزهوا بخياله أمام حبيبته التي يبدو أنها تفضل عليه من يرتدى الثياب الأفرنجية . ثم باعه جندي آخر بنظونه مقابل علبه . وسرعان ما دب فيه النشاط وهرع إلى القطار وهو يصرخ : سجاير ... العلبة بجذاء ... العلبة بجذاء ... ولكن القطار المحمل بالجنود كان قد بدأ المسير ومغادرة المحطة ، وعندئذ لمح أحد الحراس فناداه بالانجليزية والإيطالية لكي يصعد ظنا منه أنه أحد الجنود ، فلما لم يفعل أطلق عليه رصاصة .. وتصلب جسم جحشه في مكانه ، فسقط الصندوق من يده ، وتناثر علب السجاير والكبريت ثم انقلب على وجهه جثة هامدة الفنان هنا همه الأول هذه الشخصية ، لا كنموذج أو نمط وإنما كفرد متميز يحمل في أعماقه سمات رامية .

ونحن نتذوق طعم المأساة في جميع هذه القصص ، نفى اللحن الغائب على إنتاج نجيب محفوظ في تلك المرحلة . ونستشعر من خلال النعته الباكية شفافية ولكنها لا نستشف منها رؤيا فنية للعالم . غاية ما يمكن أن نصل إليه أن المأساة الاجتماعية للانسان في بلادنا تدق وجدانه بعنف ، وأنه يعبر عنها بزوايا وجزئيات بعيدة عن التجريد أو التعميم في نطاق قضايا فكرية محددة . وقد تارجحت أعمال تلك المرحلة بين التأثر بالمدرستين الروسية والفرنسية ، مع الحفاظ على نكهة المرارة المصرية التي ملأت حياتنا آنذاك .

* * *

خلال الربع قرن الأخير عرفت القصة المصرية القصيرة عدداً من التطورات ، فقد ازدادت على مر الأيام أصالة ومعرفة بالتقواعد الفنية لكتابتها . ذلك أن التيارات الأدبية في الخارج ازدادت تفاعلا مع واقعنا الأدبي من ناحية ، كما استطاع أدباؤنا أن يتعرفوا على هذا الواقع تعرفاً حقيقياً من ناحية أخرى . ولاحظنا في أفانيس يوسف إدريس وصلاح حافظ وشكري عياد ويوسف الشاروني وغيرهم ، جهاداً متصلاً بلوغ البناء الفني المتكامل ، والتجربة الإنسانية المتعددة الأبعاد . كذلك تقدمت الأفصوصة في أوروبا وأمريكا تقدماً كبيراً ، فلم يبق لها

من موبسان شيئاً ملحوظاً . بل إن التأثير العظيم الذي تركه تشيكوف في القصة العالمية ، أصبحت هذه القصة تجاوزه في كثير من الأحيان . ولم تعد السيادة في هذه القصة للخاطرة الشعرية أو الشخصية ، وإنما راحت مجد سيرها نحو « الموقف » بمعناه الفني العميق . الموقف ليس هو زاوية التصوير ، ولا الدلالة الاجتماعية ، وليس هو مكان الشخصية من الأحداث . . . وإنما هو نقطة الالتقاء الشخصية بالحدث بالزاوية بالدلالة . نقطة الالتقاء هذه ربما كانت شيئاً بعيداً عن الشخصية والحدث والزاوية والدلالة ، أى أنها قد تكون الإطار الفكري أو النسيج الفني الذي يتخذ لنفسه مساراً بعيداً عن الاستغراق في جزئيات الحياة اليومية . معنى ذلك أن « الموقف » في القصة القصيرة يعوزه التركيز الشديد واللجوء الدائم إلى الأبنية والأطر التي تسمى بأكثر مما تتضمنه بالفعل من جزئيات محسوسة . هذا لا يني أن القصة العالمية القصيرة قد أفادت من عناصر الحبك والشعر عند موبسان وتشيكوف . ولكن الإفادة هنا اتخذت أسرع الوسائل لامتقاط الجوانب الإيجابية عند هذا أو ذاك ، الإيجابية بالنسبة للمصر . فأصبحنا نقرأ قصصاً تشبه القصائد الروزية في استخدامها اللغة استخداماً بعيداً عن المنطق المألوف أو القيم السائدة ، ونقرأ قصصاً لا تلعب فيها المفارقة دور التضاد ، وإنما التكامل . . . وهكذا . . الخ . بالإضافة إلى أن صحافة القرن العشرين والإذاعة وغيرها من أجهزة الإعلام الحديثة ، كان لها تأثير ما على تطور القصة القصيرة ياكسبها شيئاً من المرونة والتخلص من الزينات اللغوية والحواشي الفكرية على السواء . كما أضرت بها في بعض الأحيان عندما كادت بعض القصص تقترب من التحقيقات الصحفية .

نجيب محفوظ توقف عن كتابة القصة القصيرة منذ عام ١٩٣٦ إلى حوالي عام ١٩٦٠ . أى طيلة الربع قرن الأخير الذي حدثت فيه كل هذه التطورات . وقد أشفق عليه الكثيرون من تجربة العودة إلى تأليف الأقصوصة . وقيل إن أقاصيصه القديمة لم تبشر قط بمولد فنان له شأن في هذا المضمار . وعندما بدأ نجيب ينشر قصصه فعلاً ، تورط أحد النقاد وكتب يقول أنها مجرد « اسكتشات » لعمل كبير مازلنا في انتظاره بعد « أولاد حارتنا » و « الله والكلاب » و « السماء والحريف » ،

وظلت هذه النظرة إلى إنتاج نجيب في القصة القصيرة سائدة إلى تاريخ صدور مجموعة « دنيا الله » التي ضمت هذا الإنتاج نفسه .

وأحسست فور قراءتي الأولى للمجموعة أن « المسألة » هي الطابع الشامل لما ضمته « من قصص » وأن هذه القراءة الأولى تعطي قارئها « وجه نظر » شاملة للإنسان والكون والمجتمع ، وأن السمة البارزة في أبنية هذه المجموعة هي « الموقف » الكشيف المركز .

وأحسست دافعاً لا يقاوم لأن أعود إلى الإنتاج القديم لهذا الفنان . عدت إلى قصة « الشر المعبود » التي تمكبي عن مقاطعة « أخنوم » في مصر القديمة أن شيئاً مر بها فها له الفساد والظلم والجريمة ، ومن ثم راح يدعو سكان المقاطعة إلى مبادئ الحب والخير والحق . وكان لكتابه مفعول سحري عجيب دانت له قلوب الناس واستقرت السكينة في قلوبهم . غير أن قاضي المقاطعة والحاكم العسكري والطبيب أحسوا بامتهان لكرامتهم لانعدام حاجة الناس إليهم ، لذلك سارعوا بتقديم هذا الشيخ الغريب إلى القضاء ، فلم ير القاضي أية حيليات لإدائته فأفرج عنه . ولكن الشمس أشرقت ذات صباح فإذا الرجل الغريب قد اختفى . وشمل الحزن المقاطعة كلها بينما تنفس السادة الصعداء . وتفتق ذهن حارس الأمن عن فكرة « عبقرية » يعيدها المقاطعة إلى ما كنت عليه من فوضى ، فأرسل في طلب راقصة فانت « من إحدى المقاطعات الأخرى » لها قدرة خارقة على التفرقة بين الصديق والصديق والأخ والشقيق « وحقق ذلك العبقرى فكرته الخطيرة . وشاهدوا جميعاً بأعين مشرقة بنور الفرح ذلك النظام يتقوض بنيانه وينهار حجاراً على حجر ، وردت المعدة إلى عرشها تتحكم في الرقاب والعقول ، وعادت الحياة الشيطانية تملأ أخنوم المهادى . وتمصف بالسلام الخيم على ربوعه . واستأنفت عصبة الحكم جهادها ، ووجدت نفسها مرة أخرى تكافح وتناضل عن الخير والعدالة والسلام . . .

والقصة شبيهة بالفكرة المسيحية القائلة بأن يسوع « المخلص » جاء لفداء العالم ، بدعوته إلى الحب والخير والسلام ، ولكن الصليب كان عاتمة المسألة بالرغم من تبرئة المحكمة الرومانية له . وتبلورت حيليات الإدانة في أنه كان مثيراً للشغب !

هذه القصة تصوير دقيق لمأساة التناقض بين الدولة والإنسان من جهة ، والتناقض بين احتياجات الإنسان وإشباعها من جهة أخرى ، والتناقض بين القيم القديمة والدعوات الجديدة من جهة ثالثة ، والتناقض بين الفرد والمجتمع من جهة رابعة . ثم هي بعد ذلك كله ، أو قبله ، تصوير دقيق لأزمة المجتمع المصرى حينذاك ، الأزمة التى اضطرت الفنان لأن تردى شخصه وأحداثه مسوح الفراعنة . ولكنها فى النهاية قصة تقريرية مباشرة لا تعتمد على الإيحاء والتجسيم الفنى للفكرة ، ولذلك تقرب من الأساطير الشعبية والحكايات الدينية ، أكثر من اقترابها من القصة الفنية المكتبلة .

تقودنا هذه القصة برغبتنا إلى أقصوصه الجديدة « مندوب فوق العادة » .
وفىها يتقدم رجل إلى موظف بإحدى المصالح الحكومية ، ويأوله بطاقة تحمل اسمه وماهيتته « إسماعيل بك الباجورى — مستشار برئاسة مجلس الوزراء » ، فيضطرب الموظف الشاب لأن السيد الوزير لم يحضر بعد ولا مدير مكتبه . وراح الزائر الكبير يتفقد أرجاء المصلحة أو الوزارة فينقد هذا ويسأل ذاك ، وبين الحين والآخر يمس بقول مأثور أو حكمة كأنما يحدث نفسه . وعلى المرء أن يشهد الطمأنينة والصفاء ، ثم يستدرك ولكن كيف يتأق هذا ؟ ، أو « أن الحياة تجري على غير ما يجب ، و « الصحة ما هى الصحة ؟ ، هى كمال التوازن والتوافق والتعاون فى الكائن ، ولكن هيهات أن تتحقق إذا كانت الصحة العامة معتلة » ، وما رأى فى هذا الغلاء الفاحش ، « كلما وجدت حلاً لمشكلة عرضت مشكلة أخرى ، وكلما أزلت دملًا ظهر دمل جديد ، كأن الرحلة يجب أن تشمل العالم كله » ، « عينا أننا نفكر فى أنفسنا ولا شيء غير أنفسنا » ، « إن لى من القدرة ما أستطيع به أن أبلغ الصفاء ، على فقط أن اعتزل العالم وهمومه ، وهو صفاء حقيقى أسمع فى سكونه الأبيض موسيقى النجوم ، على فقط أن أعتزل العالم وهمومه ، لكنى لا أستطيع ، لا أريد ، للهموم أيضاً أنغامها التى يلتقطها القلب ، فأما صحة عامة أو لا صحة على الإطلاق ، هذه هى عقيدتى النهائية ، ولذلك كلفت بالمهمة » .

وفى غمرة الحيرة والقلق الذى يتناوب الموظف المائل أمام الزائر الكبير يصل مدير مكتب الوزير ليقوده إلى السيد الوزير فيقابل به بحفاوة واضطراب . ولكن ما أن تمر دقائق حتى يخرج مدير المكتب إلى تليفون خارجى يستفسر من رئاسة

مجلس الوزراء عما إذا كان هناك مستشار بهذا الاسم ويأتيه الجواب بالنفي فيظن الجميع أن الرجل « محتمل » أو مجرم سياسى فيقودونه إلى قسم الشرطة . « ووضوح الأمر في القسم ، لم يكن الرجل إرهابياً ولكن كان به لطف . واستدعيت أسرته ، واتخذت الإجراءات المتبعة . وقد سمعته وهو يقول للأمر في كبرياء غاضب :

— الحق على ، ما كان أسهل أن أنعم براحة البال ، الحق على ، .

قلت إن قصة « الشر المعبود » المنشورة بمجموعة « همس الجنون » عام ١٩٣٨ تقودنا برغمنا إلى هذه القصة الجديدة المنشورة بمجموعة « دنيا الله » عام ١٩٦٣ . ذلك أن محوراً فكرياً واحداً يجمعهما هو فساد المجتمع وحاجته إلى قيم جديدة تغير بنيانه تغيراً جذرياً . ولكن « الشر المعبود » قصة تقريرية مباشرة كما قلت ، فرائث 'المقاطعة الغريب يعلن صراحة أنه جاء ليهتدى به الناس . والسلطة الحاكمة تعلن صراحة أنها لا ترضى عن هداية الناس حتى لا تفقد هيبتها ومصالحها .. الخ . والمؤلف يستبدل النسيج الواقعى بالأسماء الفرعونية حتى لا يلفت النظر إلى مضمون قصته ، ومع هذا تظل أسيرة العظة والتقرير والهاثف . أما القصة الجديدة فتتضمن أبعاداً عديدة حول نفس المحور الواحد . لأن الفنان أضاف إلى تصوره الفنى للأساسة زوايا جديدة . اتقد زواج بين الواقع والحلم ، بين العقل والجنون ، فأدخلنا مصلحة حكومية أو وزارة من أبوابها الحقيقية ، وأدخل معنا شخصاً يشكون فى قواء العقلية ، وهكذا التقي الوقع الحقيقى - لا الأسطورى - بالحلم الباطنى الذى يتحرر تماماً من أغلال الوعى فى شخصية المجنون . إن الفنان يستخدم هذا اللقاء أو الصراع بين الحلم والواقع ، بين العقل والجنون فى هذا القيم الثابتة والمطلقة وإخراجها من دائرة الاستقرار إلى حافة التغير . فى « همس الجنون » كانت الحرية هى مدار الاحتكاك بين القوى العاقلة الثابتة والمستقرة ، والقوى الحالمه بواقع أفضل . وفى « حنظل والعسكرى » يلجأ الإنسان التمس إلى المخدر ليحلم ويحلم وتوقفه من الحلم حذاء الشرطى الثقيلة . هذا التفاعل بل الصراع بين الحلم والواقع هو الذى يجعل من « مندوب قوق العادة » موقفاً تراجيدياً عظيماً . فبعد أن كانت الصورة شديدة التسطح فى الشر المعبود ، تحسنا فى الأتوصوة الجديدة هذه الأبعاد : الإصلاح الفردى يرادف الجنون ، محاملة التحدث فى التغير تجعل

صاحبها من ذوى والطف، وعلى الصعيد الفنى تتحول القصة إلى موقف يلتقي فيه شخصية إسماعيل بك الباجورى بالوزارة الفارغة من العمل بالموظف الصغير ومدير المكتب والسيد الوزير. إن الصياغة لم تدع من الشخصية، ومدارا للأحداث، ولم تجعل بين الحدث حورا للدلالة، وإنما جعلت من هذه العناصر جميعها موقفاً لا يزدحم بالتفاصيل ولا يستغرق فى الجزئيات ولا تتورده بين شخصياته أو مفارقاته الساذجة، وهذا هو البون الشاسع بين القصة القديمة والقصة الجديدة، هذا هو الريع قرن الذى جعل من الأفصوصة عند الكاتب موقفاً، ومن موضوعها قضية.

* * *

وبنفس هذا المنهج يمكن لنا أن نعقد المقارنة بين قصة «مفترق الطرق» التى نشرت أيضاً بمجموعة «همس الجنون» وقصة «صورة قديمة» التى نشرت بمجموعة «دنيا الله» فى «مفترق الطرق» يسمع الموظف الصغير البائس أن أحد زملاء الدراسة عين وزيراً. فيذهب إليه راجياً أن يساعده فى تخفيف مصروفات إثنين من أبنائه بالمدرسة. ويطمئنه الوزير فى كبرياء وترفع أنه سيعمل «مافيه الخير» ويعود الموظف إلى بيته، فتقع فى يده صورة من الماضى، صورته مع زملائه الطلبة فى إحدى المجلات. وراح يتذكر ملاحظهم وما آلت إليه أيامهم. فهذا قاضى، وذاك بلطجى، والآخر كاتب بالصحّة، والرابع .. وهكذا .. إلى أن وصل إلى السيد الوزير وتذكر الصراع الذى كان بينهما فى كرة القدم، وكيف كان الوزير تليداً ضعيفاً بالرغم مما تقوله الصحافة من أنه كان طالبا نابهاً .. بالضبط كما تكبيل التهم لمن خانتهم ظروفهم فى الصغر أو الكبر. ونظر جلال أفندى عند ذاك فى الساعة فوجدها تدور فى الرابعة، فعلم أن موعد الصغار آن وأقرب، وأنهم عما قليل يملأون البيت حياة وقلبه نورا، فرمى بالمجلة بعيدا وطرد من عقله الوسواس ليستقبلهم أجمل استقبال، وقال لنفسه متعزياً :

— من الخطأ أن يفكر الإنسان فى شئون الناس مادام هذا لا يورث إلا الضيق وحسب أن معاليه قال لى : اطمئن .

الفنان هنا يتعمد الاحتسك المباشر بين المجتمع والفرد، المجتمع بقيمه

وأخلاقياته وقائده ، والفرد بأحلامه وآماله ومثالياته . ثم يتخذ من الوزير نمطاً ونموذجاً للشخصية التي تصل إلى القمة الاجتماعية بقوة القيم والأخلاقيات والتقاليد التي تربط المجتمع الثابت المستقر . ثم يتخذ من جلال أفندي نمطاً ونموذجاً للشخصية العائرة الحظ . وفي هذه الدائرة النمطية تدور الأحداث في هدوء بالغ . إذ المقدمات تسوق إلى النتائج بطريقة عفوية . ولذلك فهي دائرة مغلقة خالية من التفاعل والصراع المعقد الذي يكسب الشخصية تفرداً ، والحدث تميزه ، والعمل الفني أبعاداً مختلفة تعمق العلاقة بينه وبين المتلقي بأكثر من زاوية . الكاتب ، هنا ، يكتفي بتصوير المسافة التي يخلقها الزمن بين الأفراد ، والهوة بين طبيعة العلاقات الانسانية في مرحلة ، وطبيعتها في مرحلة أخرى . ولكنه لم يخلق - على المستوى الفني - همزة الوصل بين المرحلتين ، أي ذلك التشابك المعقد الذي يلاحظ على طول النمو الوجداني للشخصية والتطور الموضوعي لأحداث الزمن .

أما قصة « صورة قديمة » فتنتهي بهذا التساؤل على لسان شخصية صحفية : ترى أى معنى ستمنح عن هذه الصورة القديمة ؟ . فقد ومضت في ذهن هذا الصحفي فكرة « موضوع » ، لا بأس به ، هو أن يسجل تحقيقاً مع أصدقاء الصبا من زملاء الدراسة . تناول من أجل ذلك إحدى الصور القديمة وراح يتفحصها بعنايه : هذا هو عباس المواردى ، الثرى والنجم السياسى السابق (أى قبل عشر سنوات) ، وليس شيئاً صعباً معرفة مكانه . وهذا هو الاورفلى والأول ، الدائم على الفصل والمدرسة ، وربما القطر بأكمله . ولقد دخل كلية الحقوق ، وعمل بالنيابة ويمكن السؤال عنه في وزارة العدل . آه وهذا هو حامد زهران ، ٥٠٠ ج . م . مرتبه الشهري كدير لشركة « الهرم المدرج » ، وهو ساقط بكالوريا ليس إلا ، ولم يكن قط من الطبقات العليا أو المتوسطة ، بل كان قاطناً بعطفة أبوخوذة ، ومتزوجاً من فائقة الجارة القديمة بنت عم سلامه سائق الترام منذ أيام التلذذ . وهذا هو محمد عبد السلام كاتب النيابة بالمنيا .

كان اختيار الفنان لشخصية الصحفي اختياراً هاماً فالإطار الفني ان يصاغ من وجهة نظر جلال أفندي هذه المرة وإنما من وجهة نظر تبدأ كما لو كانت شديدة الحياء ، فالصحفي عادة مجرد « مسجل » ، لما يرى . ومع هذا فالكاتب يتساءل

في النهاية بعد هذا الاستعراض التسجيلي : ثرى أى معنى ستتمخض عنه هذه الصورة القديمة ؟ يتساءل هكذا ، بينما هو ينثر الاجابة على الشخصيات حين يلتقط من داخلها السمة الجوهرية التي تحركها داخل هذا المجتمع . ومعنى ذلك أن التساؤل كان بمثابة اللسة الأخيرة في البناء الموضوعي للأقصوصة ، فهذا الشكل التعبيري للبناء هو الفرق الأول والكبير بين « مفترق الطرق » و « صورة قديمة » . لأنه البناء الذي عبر عنه نجيب محفوظ بقوله إنه يصطنع حيلة أو أسلوبا من التعبير ليجعل رأيه ضمن الحقيقة الموضوعية وليس صوتا مباشرا .

والصوت المباشر غالبا ما يأتي من الخارج ، أما الحقيقة الموضوعية فتأتي من صميم العالم الداخلي للعمل الفني . لذلك جاءت عزلة عباس الوردى في عزبته ، وصوفية إبراهيم الوردى بين أوراق القضايا ، وارتفاع ساقط البكالوريا إلى مستوى ٥٠٠ ج في الشهر وزواجه من فتاة صغيرة يتحدث نصف لسانها بالفرنسية والآخر بالانجليزية .. جاءت هذه العناصر الفكرية والفنية في آن واحد ، تمهيدا لموضوعيا صارما للحوار الذي دار بين الصحفي وكاتب النياحة صاحب الدرجة الخامسة والعشرة أطفال ، حين أخبره بقيمة الدخل الشهري لميلهم السابق حامد زهران . هو محمد عبد السلام رأسه في حزن وقال ييقين :

و — لا يوجد عمل في بلادنا يستحق هذا القدر من المال ، وإلا فلماذا لم نصل إلى القمر ؟

وضحك حسين — الصحفي — قائلا :

— على أى حال أتم أحسن من الملايين ..

فقال محتجا :

— الملايين ! ، أنا عارف هذا ، ولكن حامد زهران هو المشكلة .

كذلك لم تكن الصورة لتتم حتى يتأكد من هذه النقطة . ومضى من توه إلى عطفة الكرماني بباب الشعرية ، إلى مسكن عم سلامة القديم . وفي أول عطفة علم من كواء بلدى بأن عم سلامة توفي من سنوات وأن إبنته فايقة فاتحة دكان سجائر وحلوى أسفل البيت . واقترب من البيت منفعل الصدر وهو يحاذر أن تراه حتى وقع عليها بصره وهي جالسة وراء الطاولة لا يبدو منها سوى وجهها وعنقها .

وكانت تدخّن شيجارة وقد بدا وجهها أكبر من سنه بعشر سنوات على الأقل كوجه محمد عبد السلام كاتب نيابة المنيا . بدت شاردة الطرف متجهة ومستسلمة للمقادير . وتذكر كم كانت مثالا للصبر والحيوية والامل فشعر بأن أنبل ما في صدره ينحني لها رثاء واحتراماً ..

فإذا أضفنا إلى هذه الكلمات ، ما وصف به الصحفي ، حامد زهران من أنه « قتي العصر » فإننا نكون قد وضعنا أيدينا على أسرار هذا البناء الموضوعي للأقصوصة . فالمأساة هي طابع العصر وهي ترك ظلالها على كافة الوجوه ، فتعزل هذا ويتصوف ذاك ويرتفع آخر ويسقط كثيرون . والازمة في أعماق هذا العالم المنهار لا تبحث عن حل من خارجها ، ولا تستكين في أحضان السكون ، العزلة والتصوف والعلو والهبوط ، كلها عناصر فاعلة ومتفاعلة ، وتصرع وتتصارع . كلها تصوغ الازمة في قالب تراجيدي حاد ، وتجعل من المأساة الاجتماعية وجهاً أصيلاً في حضارتنا .

والمقارنة بين إنتاج الكاتب في الماضي ، وإنتاجه الآن ، هامة ودقيقة . إن غالبية القصص القصيرة التي كتبها نجيب محفوظ في « الرسالة » و « الرواية » وضم بعضها في كتاب « همس الجنون » لا ترتفع عن مستوى بقية أدباء العصر ، بل ينخفض الكثير منها عن مستوى أعمال البدوي وحقي ولاشين وغيرهم من الرواد . الموضوعات الضيقة والحلول الساذجة في مشكلات الحياة الزوجية والفقر ، والاهتمام بتصوير الروايا والجزئيات التي لا تنبع — من فرط استغراقها في الواقع السطحي — أن تلم في ثناياها بالدلالات الكبرى . الدلالات التي لا تخضع أحجامها الفكرية لنفس المساحات الفنية التي بنيت فوقها بل تزيد وتوسع كلما تعددت الأبعاد واتسعت الأعماق في العمل الأدبي .

المرحلة الجديدة لهذا الفنان في ميدان القصة القصيرة ، تقول إن المجتمع لم يتغير كثيراً عما كان عليه منذ ربيع قرن ، وأن ثمة هوة عميقة بين الواجهة النظرية لهذا المجتمع والمستوى التطبيقي ، فما تزال هناك قطاعات إنسانية عريضة ترزح تحت أعباء الماضي ، بكافة مواضعاته السيئة . ولهذا السبب تشابهت موضوعات بعض القصص في المرحلتين . ما تزال المأساة الاجتماعية رابضة في هذا الطور المعاصر من حضارتنا الذي يقسم بالتخلف . ولكن هذه المرحلة

الجديدة تقول أشياء أخرى . فلم تعد الحياة الزوجية والفقر وما إليهما هي المظاهر الوحيدة لمحنة المجتمع ، وقد ألغت البصيرة الجديدة الأنماط والنماذج البشرية التي تلخص الملايين ولا توجع نفسها .

ولإنما كان نجيب محفوظ — وهو يكتب « أولاد حارتنا » و « اللص والكلاب » و « السمان والخریف » ، يعي أن التطور الحضارى المذهل الذى طرأ على العالم المعاصر ، لا يلغى على الأديب العربى أن يتجاهله ويظل فى قوقعته الوراثية والتخلف . ولذلك كان تركيزه الشديد فى مجال الرواية ، وعودته إلى كتابة القصة القصيرة ولأن الرواية والقصة القصيرتين فى إمكانهما تجسيد فترات الانتقال والفترات الثورية التى تحتاج إلى اللقطات السريعة أكثر من الأعمال الطويلة كما يقول الكاتب نفسه .

فى مجموعة « دنيا الله » سوف نلتقى بمأساة المجتمع فى صور جديدة وأبعاد جديدة ، ولكننا سوف نلتقى أيضاً بمأساة المصير الانسانى الأشمل — بل نراها وجهين مختلفين لمأساة واحدة . كذلك لن نجد « مشكلات اجتماعية » لقطاع بشرى معين ، أو للجمع كله ، لقد كانت هذه المشكلات تجعل من القصة موضوعاً ، أما فى « دنيا الله » فتتحول المشكلات الصغيرة إلى قضايا فكرية كبرى ، لن نجد فى هذه المجموعة الجديدة ما كنا ندعوه فيما سبق بالدلالات الجزئية ، لأن هذه الدلالات تتحول إلى « وجهة نظر » شاملة للحياة فى جميع مستوياتها .

عندما نقرأ هذه القصص الجديدة : « دنيا الله » ، الجامع فى الدرب ، زينة ، كلمة فى الليل ، وحفظ والعسكرى ، مندوب فوق العادة ، صورة قديمة . سنسح فور قراءتها أن وراء صورها وكتابتها وجدانا مطحوناً أرهقته أزمة المجتمع الذى يعيش فيه . وذلك فهو يتصفح الأزمة من كافة جوانبها ، حتى لا يلتقط لها صورة مسطحة وحيدة الجانب كن ينظر بعين واحدة . وإنما هو يتأمل شخصيات فى حالات مختلفة وقطاعات عديدة ليكتشف سماتهم المشتركة ، الخالقة لطابع المأساة من جهة ، وليكتشف ملامحهم الانسانية المتفردة عندما يصف شخصية لطيفى فى « دنيا الله » بأنه دخل من باب الادارة « ذهب الخاتم والساعة وهبوس السكراته » فإنه لا ينسى أن يصف اهتماماته وهو يقرأ المجريدة اليومية حين يقول « ستكون السنة نهاية العالم . صدقونى ونهاية العالم أقرب مما تصورون » ، أما الاستاذ

كامل مدير الادارة فيدخل وفي يده مسبحة ، ثم يشرح في حديث تليفوني علافيه
صوته مهلا د وهل يخفى القمر ؟ ، وهكذا بقية الشخصيات : أحمد والسيد مصطفى
وهمام ، جميعهم ينفدون في الصباح إلى الادارة يحملون في الكيان الانسانى الواحد
أكثر من محور تدور حوله شخصياتهم المعقدة بفاعلية ظروفهم المريرة ، حتى عم
إبراهيم الفراش ما أن يفتيب عن وجوههم ساعة بعد أن تسلم مرتباتهم من الخزينة
ولم يصل بعد ، يتهمك أحدهم بقوله : لعله ذهب يتسوق ! . فيجيب آخر : « لا تسبق بعد
ذلك ، إنه يأتي كل يوم جديد . وعم إبراهيم بالذات شخصية متداولة في أغلب بعض
هذه المجموعة ، فهو « زعلالوى » الذى يظهر ويختفى بلا موعد أو مناسبة ، ويشفى
المرضى الميثوس منهم ، وهو إسماعيل بك الباجورى فى قصة « مندوب فوق العادة »
ولكن عم إبراهيم فى « دنيا الله » يلعب دوراً مختلفاً من حيث المظهر ، فبالرغم
من أنه « كان طيباً وإن يكن به شذوذ محتمل كأن يشرذ أحياناً حتى وهو يحدثك
أو يتدخل فيما لا يعنيه أو يتطوع بذكر ملاحظات عادة فى السياسة دون مناسبة ،
بالرغم من ذلك ، فقد جهل مراتب الموظفين على كتف وحقيبتة الصغيرة على الكتف
الآخر ، وهرب إلى « أبى قير » ليقضى أياماً سعيدة . هذه الألفة أتاح للفنان
أن يستأنف إضافة أبعاد جديدة إلى شخصياته ، فالمدير الذى يمسك المسبحة
ويتحدث إلى عشيقته بالتليفون ، لا أمل له — بعد ضياع مراتب هذا الشهر —
إلا فى البوكر أو الكونكان . أما مصطفى الذى تخفى ضحكاته المتوترة همومه
اليومية ، فإنه يعرف طريقه جيداً إلى محل رهونات بياب الشعرية ولطفي عليه
أن يتدع حيلة ليأخذ منها مصروفه الشهرى بالاضافة إلى أنها تتكفل بنفقات
البيت . الجندى سيقول لوالده « تقبلنى هذا الشهر وكأنى ما زلت طالباً . همام
سيطالب زوجته بأن تأخذ نصيبها فى الجمعية التى تخصصها دائماً للكساء . سمير
و لولا الرشوة ، لكان فى مأزق .

وهكذا تكتمل فى وجداننا هذه الشخصيات الفريدة والرازمة فى آن . بقيت
شخصية عم إبراهيم ، فتزداد تعرفاً عليه حين يعود أحمد إلى منزله مولولاً بأنه
« لا مرتب لنا هذا الشهر » فتقول له زوجته بدعشة :

— « لم كفى الله الشر ؟ عم إبراهيم جاء بمرتبك » فى أو النهار لقد كان الرجل .

رحيا بأتمس الموظفين ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى عثر البوليس على قطعة حشيش صغيرة في أحد جيوب جلبابه التي تركها في بيته مع زوجته العجوز العوداء ، وذكريات فتاه الذى مات في العاشرة تحت التزام ، وقتاه الآخر الذى يعمل بالسويس وقد انقطعت عنهم أخباره ، وابنته التي تزوجت بأقصى الصعيد ولم يعد يراها . والكاتب يتيح الفرصة لوجهات نظر مختلفة في بناء هذه الشخصية وإن كانت هذه النظرات المتعددة تلتقى بعنف في نقطة التقاء واحدة ، هي أن إبراهيم تعلق في الأشهر الأخيرة بفتاة من بائعات اليانصيب ، في السابعة عشر ذات خصلات ذهبية وعينين زرقاوين ، كانت في الأصل جامعة أعقاب ، ثم عرفت طريقها إلى العلاقات الخاصة مع بعض رواد قهوة فؤاد من ذوى النفوس الحلوة المتواضعة .

والمؤلف في هذه المرحلة من مراحل تطوره ، يستهويه الانتقال السريع من شخصية إلى أخرى ومن موقف إلى آخر . وفي الشخصية الواحدة أو الموقف الواحد ينتقل بنا من زاوية إلى أخرى ومن حدث إلى آخر ، لقد حل عنده هذا الأسلوب الفلاش في التكسيك بديلا عن أسلوب المفاجأة والحبكة . هذا الأسلوب يتحول بسرعة من الحلم إلى الواقع ، ومع الواقع إلى الحلم ، أو يجعل منهما وجهين مختلفين لظاهرة الحياة ؛ ولهذا تكثر الأحلام في هذه المجموعة: حنظل يحلم بالانخلاص من أحلام المخدر ، زينة تحلم بواقع أجمل من الواقع الراهن ، والجميع يحلمون بها في جنة عدن : وعم إبراهيم هو الشخصية الوحيدة التي تحقق أحلامها وفق هواها ، وما هو يجلس على الشاطئ في أبو قير بجانب ياسمين « وبدا حطيق الذقن مستور الصلعة تحت طاقيّة بيضاء كالخليب ، وعكست بشرته رواء . » والحب يرفرف راقصا حول الجلسة الجميلة . وتجلت في عيني عم إبراهيم نظرة تشوق ودهشة كأنه يستقبل العالم لأول مرة في طفولة بريئة . « بدا أنه انطلق من أغلال المغموم وأنه يخلق في حلم . » بهذه اللسات السريعة يكون الفنان قد فرغ من تحديد السمات المميزة لشخصية هذا الفرد . وبقيت أمامه السمات الرامزة إلى ماهو أكبر ، والعقبة التي تمحور دائما دون حيوية الشخصيات الزمنية ، هي أنها تتجسد في إطار الخطية أو النموذج . غير أن نجيب محفوظ يزيل هذه العقبة بأنه يتبعد بالشخصية من هذه الدائرة الضيقة إلى ماهو أكثر راحة وعمقا ، مهما بدت الشخصية وشاذة

في تكوينها . والشخصية الشاذة ليست نقضاً للنمط أو للنموذج ، كما أنها ليست امتداداً مفراطاً للشخصية الموغلة في التفرد . وإنما هي الشخصية التي تبلور في تكوينها الدلالات الجزئية حتى تتحول المشكلة الاجتماعية من كونها « موضوعاً قصصياً » إلى « قضية فكرية » . إن تعبير الشخصية عن أحد جوانب القضية التي يعالجها الفنان لا تقرب بها من التعميم ولا التجريد ، لأنها تكتسب رديتها من جزئيات الواقع الحي في وجداننا ، لا من أبنية نظرية تعشش في ذهن الكاتب لحسب . وهكذا تتحول القضية الفكرية إلى بناء فني ، لا إلى هيكل عظمي مركب من مجموعة معادلات .

على ضوء هذا الفهم لن ندهش كثيراً عندما نعرف أن عم إبراهيم « كان مصماً على السعادة » ، السعادة التي يدرك أكثر من غيره كم هي زائلة . لم يكن يطمع في أكثر من الاحتفاظ بما نال من سعادة إلى حين ، وألا يقع القبض عليه قبل أن تنهار دعائم سعادته أنهارها الطبيعي بإتفاق آخر ملهم بما يملك . « وأرادها أن تسعد كما يسعد وكان من قبل يسير مطرق الرأس لا يرى من الدنيا إلا التراب والطين . أو لا يرى إلا شواغله وهمومه . أما هنا فرأى ما لم يكن رآه . رأى الفجر في طلعه السحرية والغروب في عجائب ألوانه التي تنساب عن الشفق . ورأى النجوم الساحرة والقمر الساطع والآفاق اللامتناهية . رأى ذلك كله بقوة الحب الخالقة حتى عجب كيف يوجد بعد ذلك النكد » .

ليست هذه الكلمات سوى « رؤيا » لواحد من الأنبياء فإذا تذكرنا أن عم إبراهيم لم يكن طبيعياً في تصرفاته وآرائه وأخيراً في سرقة مرتبات الموظفين وتركه مرتب الموظف البائس أحمد في منزله قبل الحرب ، لن نستقبل هذا التذکر كما كان لاصقاً في أذهاننا لأول وهلة ، لأننا لن نستطيع أن نتقبل هذه المجموعة من التصرفات والسلوك والآراء على أنها شيء عادي بالنسبة لرجل مجنون ، أو به « لطف » . لن نستطيع ذلك ، لأن الفنان في تعريفه لهذا الإنسان من الداخل ، يكشف عن ذلك الجانب الرائع في الشخصية ، جانب « النبوة » الذي صادفنا في شخصية إسماعيل الباجوى . « المندوب فوق العادة » ، كما يصادفنا على نحو آخر مختلف في شخصية « ذعبلاوى » .

هذه النبوة تجعل عم إبراهيم يحب ياسمينة مع أنها حاولت سرقة في ليلة مهدت لها بإتيانها كقواء ، إنه يريد لها أن تسعد ، ويحبها ، ويشكر لها ما وهبته من سعادة ونفخت فيه من روح الشباب . فليسا معها الله وليسعداها الله . ليس هذا لحسب ، بل إنه سمع « صوتاً حنوناً في أحماقه يقول له أوهبها النقود وسرحها فقال له : لم تزل لي أيام . فقال له : أوهبها النقود وسرحها ، وبالرغم من أنه يخاطب ذلك الصوت الرابض في أحماقه : لم تزل لي أيام ، إلا أنه يعود قائلاً : لا مطمع لي في أكثر مما نلت . وكأني بالمسيح يخاطب الأب ، إن شئت ترفع عن هذه الكأس ثم يستدرك قائلاً : ولكن ، فلتكن إرادتك أنت لا إرادتي أنا .

هذه النبوة هي الرواية الفنية للعالم كما يراها الكاتب . فقد انتقل عم إبراهيم إلى الاسكندرية ليقيم على وجهه دون مبالاة وكان يعانى حزناً جليلاً وبأساً رائعاً . هكذا يمد المؤلف للصلاة الخاشعة التي يناجي بها عم إبراهيم ربه : « لا يمكن أن يرضيك ما حصل لي . وأبناءى أين هم .. أيرضيك هذا .. » والعالم يطاردنى لا لشيء إلا لأتني أحبك ، فهل يرضيك هذا ؟ . وأشعر وأنا بين الملايين بوحدة قائلة .. أيرضيك هذا .

هذه الصلاة تجسد في كلمات (وجهة نظر) في مأساة الإنسان والمجتمع . وقد بدأت الصلاة منذ أدرك عم إبراهيم أن السعادة زائلة ، وأنه يحلم فقط بنصيبه منها . وأن التخطيط المفتعل لأنصبة الإنسان من السعادة هي التي حرمت ، ووظف الإدارة من أن يكونوا سعداء . ومن هنا تكون كلمات عم إبراهيم همزة الوصل بين النبي والله ، وليست كلمات لص يربر جريمته بقوله « يا ساتر ، لأنهم يقبضون عليه ويسألونه « ماذا دفعتك إلى تلك الفعلية وأنت في هذا العمر ؟ » فيبتسم راقماً لمسبحه إلى فوق وهو يغمغم : « الله ، » وعلق المؤلف « نلت عنه كالتنهيده » . الله هنا ليس مشجعاً يعلق عليه أحد اللصوص خطاياهم ، بل هو مرآة الرؤية الاجتماعية للفنان . هو نقطة الالتقاء التي تتجمع عندها مأساة ذلك القطاع البشري المتعسر ، ومأساة رسول السعادة والحب والأمل حين تنتهى دعوته على الصليب الخالد . الصليب الذى أسهمت في صنعه أيدي كثيرة تفوح منها رائحة الجريمة . وهكذا

يتعاطف القارئ مع عم إبراهيم ، الأهل ، في شريعتنا ، وينقم على قوى مجهولة لا تغيب عن إرادتنا ووعينا . وينتصب هذا الصليب ، موقفاً ، (للكاتب بناء في صبر عجيب من جزئيات حياتنا اليومية المتصارعة مع بعضها البعض ، ورمزية الشخصيات البعيدة عن النقطية أو الإيغال في التفرد والشذوذ .

لقد أدخلنا عم إبراهيم دنيا الله المليئة بالأعاجيب ، فكان بصيرتنا التي كشفت لنا هول المأساة الضارية التي تحيل بعض البشر إلى دمي خاوية من الإنسانية . والبعض الآخر يحمل في كيانه شخصية مزدوجة . والجميع يبحثون عن قسط — ولو ضئيل — من سعادة زائلة ، والفرد يعيش في وحدة قاتلة وسط الملايين . وهكذا تنسج بصيرتنا بالتساع « رؤيا ، الفنان وتعدد أبعادها . قصة « الجامع في الدرب » ، عنصر جديد من عناصر الرؤية المساوية التي أهدانا الفنان بدايتها في « دنيا الله » . لأنه ما يزال يحول بنا في أنحاء هذه الدنيا الغريبة . غرايتها ليست جديدة على حياتنا أو وجداننا . ولكنها كانت نائمة تحت أثقال مريرة في أعماق اللاوعي . وجاء الكاتب فأيقظ وجداننا بما يشبه « الصدمة » ، وتتوالى صدمات نجيب محفوظ لنا في « دنيا الله » ، حتى نجوب أرجاءها بأعين مفتوحة على آخرها ، وحتى لا تنوء بين جنباتها إذا عرفنا أنها دنيانا الأبدية ، وحتى لا تظل مأساؤنا الأبدية .

و « الجامع في الدرب » ، زاوية جديدة من المأساة الاجتماعية . في دنيا الله . في القصة الأولى كان الأهل نبياً يرى بمعنى الكاتب . ويتكلم بلسان البشر . في هذه القصة يصبح إمام الجامع ذيلاً للطفاء ، والمومس ويباع العنبر يحملان قلباً تلتهب دماؤه بالوطنية والحب .

ويسلك الفنان في صياغة قصته هذه ، نفس المنهج التعبيري الذي سلكه في بناء القصة السابقة . فيعنى بتجسيد شخصية رئيسية هي الشيخ عبدربه إمام الجامع القائم بحى البقاء . صياغة الشخصية هنا كما كانت هناك ، ليت هادفة لأن تكون دراسة تشريحية للنفس البشرية . وإنما هي رمز مفتوح لكافة الدلالات التي تستجيب لها وتستقبلها من بقية الشخصيات والأحداث . يستقبل الشيخ عبدربه أولاً . ووقف السيد مراقب عام الشؤون الدينية من خطبة الجمعة التي يلقي أن تخصص لحماية سليل

الأسرة العلية من مثيرى الشعب . ثانيا موقف الصدور الكثيرة التى اتقيضت فى أعماق زملائه دون أن يزايل البشر وجوه أصحابها ، أو الوجوه التى أشرقت لتندارى تواعك القلوب ثالثاً ، موقفه من ضميره الذى يأبى ما يمتته الناس ، رابعاً ، موقفه من المبدأ الإسلامى الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر ، والمبدأ الآخر الذى يدعو إلى طاعة الله ورسوله وأولى الأمر .

هذه هى الأزمة التى اندلعت فجأة فى صدر الشيخ عبد ربه ، الرجل الذى يأمل خيراً على يدى السلطة ، نحو مرتبه الضعيف وظروفه المريعة . وهى أزمة تختلف فى مظهرها عن أزمة البرمجي شلظم والواقصة نبوية والعاشق حسان ، كما تختلف عن أزمة المومس التى جلسنت فى بيت مجاور على حافة الفراش نصف عارية مع رجل لا تعرفه . إن الشيخ عبد ربه يحل أزمة ياتقاء الخطبة ، ويحلها شلظم بالقتل . كل ماحدث أن بعض المصلين ثاروا على الشيخ . والبعض الآخر كان أكثر شجاعة وترك الصلاة ، والقللة هى التى نأخت عن وطنيتها حتى قادها المخبرون من الجامع إلى السجن . ولخص الفنان موقفه بأن نقل العدسة إلى البيت المجاور حيث كان الرجل الغريب مع المومس ، وجاءت عيناه فى الحجرة حتى استقرت على صورة لسعد زغلول قد بهتت من القدم ، فتساءل وهو يشير إليها :

— هل تعرفين هذا ؟

— ومن لا يعرفه ؟

فأفرغ بقية الزجاج فى جوفه وقال بلسان ثقيل :

سيارة وطنية وشيخ منافق !

فقات متنهدة :

— يا بختة ! بكلمتين يربح الذهب ، ونحن لا نستحق قرشاً إلا بمرق

جسمنا كله ..

فقال بمعنا فى السخرية :

— ثمة رجال محترمون لا يختلفون عنك فى شيء ، ولكن من يجد الشهادة

ليقول ذلك ؟

— وقانلي نبوية معروف للجميع ولكن من يجد الشهادة ليشهد بذلك ؟ ..

لن نجد هنا حاملا للرأى ، وإنما موقفنا يكتمل قليلا قليلا بجزئيات أخرى .
فقد بات الشيخ عبد ربه عظيم الأمل فى أن تنظر الوزارة إلى تحسين حالته بعين
الاهتمام « غير أنه عندما حان وقت درس العصر لم يجد مستمعا على الإطلاق ،
إذ هو نادى عم حسنين مستمعه الوحيد ولكن الرجل « أبعد رأسه فى تصميم
وبمحنة نبذ حاسمة » .

وأخيرا تتجمع الأزمات كلها فى بوتقة أزمة واحدة ، أزمة كبيرة باللغة العنيفة ،
فقد نالت الغارات الجوية على القاهرة ، وتساقطت القنابل ، وهرع أهل الحى إلى
الجامع يحتشون به ، وروح الشيخ عبد ربه بهذا الجوع من « الأشرار » يضمهم
يبت الله ففرق من الباب وهو يقول مرتعداً « لم يجمعهم الله فى مكان واحد إلا لأمر » .
وكان قولاً صادقا غاية الصدق ، أنطق به الفنان هذه الشخصية بالذات . حتى
تستطع الدلالة الكبرى حين تتوقف الغارات وتكف القنابل عن الأنهمار ، ويتضح
مع خيوط الفجر أن الأشرار كانت النجاة نهايتهم ، أما الشيخ عبد ربه فلم يعثر على
جيشه إلا عند الشروق ! .

هكذا يقول الفنان كلبته من خلال النسيج المتشابك لدرجة متناهية التعقيد .
فالشخصية الرئيسية تسلم الخيط منذ البداية إلى النهاية . والخيط يتضمن هذه العقد :
إرادة السلطة ، مستقبل الأئمة ، ضمائرهم ، موقف الشعب ، ضمير الإمام شخصيا ،
عم حسنين يباح العصور ، مبادئ الدين والشرع . (هذا هو البناء التعبيرى للجامع)
ثم يستأنف الخيط عقده التالية : شلضم الحاقه على غرام نبوية بحسان ، موقف
الرجل الغريب من المومس . وموقف المومس من قاتل نبوية ، وموقفهما معا
من المجتمع . (وهذا هو البناء التعبيرى لحي الفساد) وأن يكون الجامع فى الدرب
فإن هذا يعنى مجموع التفاعلات والصراعات بين هذه العناصر جميعها ، التى تلتقى أخيرا فى
بيت الله ، نفس المكان الذى سبق أن اختاره عم إبراهيم لتقديم صلاته قبيل القبض
عليه لقد استجيب الصلاة . وتم الخلاص ، فوق الصليب مرة أخرى . فوٹ الشيخ
عبد ربه ليس تشفيا من الكاتب إزاء نفاق هذا الرجل ، وإنما هو يموت على
نفس الصليب الذى أسهمت فى صنعه أيدى كثيرة . ومعنى ذلك أنه ليس مجرما وليس
مسيحا ، وإنما هو التجسيد الفنى لموقف الكاتب الذى تكتمل به صورة المأساة
فى مجتمعا .

تزداد الصورة عمقا في قصة « قاتل » حيث يخرج بيومي من السجن فلا يجد قوت يومه ، فيستغل ضعفه أحد تجار الدم ويستأجره لقتل أحد خصومه مقابل خمسين جنيتها . ويصوغ لنا الفنان شخصية القاتل هكذا :

« أعلن في القهوة أنه سيهاجر من الحسيلية سعياً وراء الرزق فقال له كل من سمعه مع ألف سلامة في أصوات عالية وشت بارتياحهم للتخلص منه . فذهب وهو يقول لنفسه : لذلك فأتتم تستحقون القتل » .

« وقصد حمام السوق ، دخله هبابا وخرج منه إنسانا . وابتاع جلبابا ولاسة وثيابا داخلية ومركوبا لأنه لم يجد حذاء جاهزا يتسع لقدميه الغليظتين . وجلس في محل سيدم الحاقى يأكل بنهم حتى أذهل النادل . وطاب كل شيء فقال لنفسه ليت ذلك يدوم بلا قتل » .

« وتسأل : أليس من حقه أن يعرف لماذا استحق هذا الرجل أن يقتله ؟ » .

« وفي المساء سكر ، وفي ميرك الخلاوى سهر ، وعند عيوشة الفنجرية بات ليته ، وقال لنفسه مرة أخرى ليت الحياة تمضي هكذا بلا قتل ، وأن يتزوج من جديد ويخلف البنات والبنين ، ويواصل الاتجار والريح يأخذ حذره فلا يرى مخبر وجها » .

« والمسألة في حقيقتها العازية أنه سيقتل رجلا لا يعرفه ولم تتصل بينه وبينه الأسباب على أى وجه كان لحساب أناس يمقتهم لحد المرض » .

لن تفارقنا هذه الكلمات ، والقاتل ينشب سكينه في أحشاء الرجل ، كما لن تفارقنا صورته وهو يندفع هاربا ، ينتفض ، ناسيا السكين في صدر الرجل ، ملوث العنق والجلباب — وهو لا يدري — بالدم . . بل ستشدنا شدا إلى صور سعيد مهران في « اللص والكلاب » وعم إبراهيم في « دنيا الله » وغيرهما من أنبياء نجيب محفوظ الذين يرتدون ثياب اللصوص والقتلة والمومسات ليتبدع البناء القصصى تماما عن إطار العظة والحدوة والحكاية من جهة ، وليبرز موقف الكاتب واضحا من المأساة الاجتماعية في بلادنا ، ودلائنها على موقفنا الحضارى الزاهن من قيم التغيير الجذرى للمجتمع .

المجتمع القائم على أحلام محمد بدران في قصة « زينة » ، أحلامه التي تتوقف

بمجرد أن تقبض يده على المظروف النقدي من يدى مدير شركة العقار الجديد الذى يطليل العمر تحت شعار « الإنسان يعيش على الأوهام ويسعد بها » ، وأحلام زينب التى يشعل حرارتها المدير العجوز « الآن ان يفصل بينها وبين من تحب شئ » حتى لو علم بحقيقة ما تمضى لايه ، إذ من حسن الحظ أن الطيور على أشكالها تقع ، وأحلام الأستاذ وديع مؤلف القصة التى يطالب دائماً بتغييرها « ولكن قصة القصص ، قصة جميع القصص واحدة .. هى جميلة ولكن يجب أن يؤلفها من جديد ، حتى تساءل عما إذا كان يمكن أن يجد عملاً غير التأليف .

الحلم هو عماد أقصوصة « زينبة » ، بل هو المحور والفنى ، الذى تدور من حوله معظم أفاصيص « دنيا الله » . فالواقع — كما يقول المأمور فى قصة « حنظل والعسكري » ، نوع من الحلم ، والحلم نوع من الواقع . لذلك تدور عدسة نجيب محفوظ داخل الشخصيات أكثر من خارجها ، وفى باطن المجتمع ، أكثر من جدرانه . لأنه يعى أن المؤسسة الحقيقية كامنة فى الأحلام المضغوطة داخلنا . إن هذه الأحلام — عند نجيب محفوظ — لا ترسم مدينة فاضلة فى الخيال ، وإنما هى تصكى فى صبر وأناة إمكانية هذه الحياة فى الواقع . الواقع الذى أضفى إشباعه كابوساً يصفه الإنسان بأنه مجرد حلم مزعج .

وكما أن أحلام هذه الشخصيات تسيح عالمنا بأسوار مدينة فاضلة ، فإن خالقها أيضاً لا يحلم ، وليت الله عنده ، أو دنيا الله ، ليست جنة عدن أو الفردوس المفقود لأنها أبنية تعبيرية تحمل « وجهة نظر » ، تختلف كثيراً عن الدلالات الجزئية التى كنا نستقرؤها من أفاصيص فى المرحله الأولى ، حيث كان « يعالج » ، المشكلات الاجتماعية على ضوء الثقافة البرجوازية فى عصره ، وفى حدود المستوى الفنى لذلك العصر . أما الآن فهو يستقطب أزمة عم إبراهيم والشيخ عبد ربه ويومى من خلال الملاح الخاصة المتفردة بكل منهم ، ومن خلال السمات الرامزة فى كيان طاقاتهم التعبيرية . ومن ثم تسهم كل قصة بأحد عناصر المؤسسة ، ويأخذى جزئيات القضية التى يؤمى بها الفنان إلى وجهة نظر شاملة ، تتخذ شكل « الرقيا » ، التى تسجت من الفن والفكر معاً .

المأساة الاجتماعية ليست بمعزل عن مأساة المصير الإنساني الكبرى، فالجميع أحد عناصر الوجود . والمأساة الوجودية إذن تنعكس بصورة أو بأخرى على البناء الاجتماعي للأفراد والجماعات .

نحجب محفوظ لا يتحسس معالم المأساة في البناء الاجتماعي على الخريطة الطبقة، وإنما هو يتلبس هذه المعالم من خلال المأساة المصرية الشاملة . وهذا يفسر لنا المنهج التعبيري عند هذا الكاتب ، فهو يصوغ المأساة الاجتماعية عبر صياغته لمأساة الوجود . ولذلك يخفض معنى المأساة في أفانيس نجيب محفوظ الأخيرة للمستوى الإنساني المطلق دون المستوى الطبقي الذي عرفناه في أعماله الروائية الأولى لأنه يجهل التصنيف الطبقي للمجتمع ، وإنما لكونه يعمم طابع المأساة على كافة الطبقات والفئات الاجتماعية ، المطحونة منها والمرفهة . لأنه يرى في الرفاهية نفسها في ظل المجتمع الطبقي أحد أشكال المأساة .

معنى المأساة الاجتماعية في دنيا الله هو ظل لمعنى المأساة الأكثر شغلا ، فهي تابعة من منهج الانطلاق اللانهائي ، الذي لا يتوقف عند أسوار مادية الكون ، والتطور التاريخي للمجتمعات وجدلية الصراع البشري (وهي الأسوار التي حاصر فيها المؤلف المأساة الإنسانية بروايته وأولاد حارتنا) . إنه يتجاوز هذه الأسوار إلى التطلع الميتافيزيقي لمأساة اللا معقول التي نعيش في أوتونها دون أن ندري في غمرة ذهولنا تحجب ضغط المأساة الاجتماعية .

هذا الوجود الذي نحىء إليه ونغادره دون أن نعرف لماذا ، هذا الوجود الذي نحيا ونستمتع بهجالة وأحزانه على السواء ، تنتهي حياتنا بين جنباته نهاية جمادة صارمة هي الموت . هذا الوجود المأساوي بشقيه : اللا معنوية في تفسيره وتبريره ، والموت الذي يهوى على أفتاننا في الخاتمة .. عاجله نجيب محفوظ في أولاد حارتنا ، بأن صور محاولات الإنسان الدائمة المستمرة لحل مأساته الاجتماعية ، وانحر الوجود والمصير ، وانهى إلى أن العلم والعقل في إطار المنهج المادي للعرفة سوف يحل مأساة المجتمع أولا ، ويتفرغ بعدئذ لحل مأساة الوجود : الكشف عن سر الوجود ، والاتصاف على الموت .

في أولاد حارتنا ، كان التصور الفني لمأساة المجتمع مستمداً من الخريطة

الطبية ، فكانت صراعا تاريخيا مستمرا بين المستغلين والمستغلين . كما كان هذا التصور لمأساة الوجود مستمدا من إيمان عميق بالعلم وبأنه سوف يستطيع أن يحل اللغز الأبدى ، وتبدأ الإنسانية حياتها الرائعة السعيدة المليئة بالآعاجيب . ولذلك انتهت أولاد حارتنا ، بتفاؤل شديد وأمل عظيم في مستقبل الإنسانية وكانت ومضة الأمل هذه ، شحنة مضيئة وسط الظلام الكبير الذى أحاط بالبشرية في تلك الآونة بالغباء الذرى .

أما في دُنيا الله ، فالموقف يختلف اختلافا عميقا . إن مأساة المجتمع هي هي ، ولكن لم يعد للإحساس الطبقي ، الديادة المطلقة . لم تعد الدراما صراعا بين مستغلين ومستغلين خصب . لقد أصبح المجتمع البشرى بكامله يعاني مأساة واحدة بحرمانه من الاحتياجات الأساسية في الخبز والجنس والمعرفة ، وفي إطار من قدس أقداس الإنسان : الحرية .

ولم تتخذ الحرية مداولا طبقياً في دُنيا الله ، لأن المأساة الوجودية الكبرى لم تفارق الفنان لحظة ، وهو يتخير شخصه من البؤساء والأثرياء ، المعتلين والأصحاء ، على حد سواء . بل إن هذه الشخصيات اتخذت لنفسها صفة الأنبياء . وتحولت الأقصوصة إلى دُوقفة ، يشع رؤيا ، إلى العالم . وكانت رؤيا مأساوية بالغة الكشف والعنف ، وأكاد أقول اليأس . بل إن النعمة اليانسة هي التي ألغت حالة الفنان إلى الوجدان الطبقي بمأساة المجتمع ، وإنما اكتفى بتجسيدها جزءا لا ينفصل عن مأساة الوجود . وكأنه يترجم قول الشاعر : حياتنا قصيرة وباليتهنا تعاش .

هذا ، إذن ، المستوى الإنساني المطلق لمأساة البشر الاجتماعية : إن هذه المرحلة القصيرة بين الحياة والموت تستهلكها الدموع غالبا في المرض والجوع والجهل . في الفناء من أجل الخبز والجنس والمعرفة . أما إطار هذه المرحلة القصيرة ، أي بدايتها ونهايتها ، الحياة والموت ، أقول أما هذا الإطار فهو مضمون المأساة الأكثر شمولا . مأساة العجز البشرى عن إدراك سر وجودهم حتى أصبح شيئا عابثا غير مبرر — وهذه مأساة البداية — ثم العجز البشرى عن مقاومة الغول الرهيب الذى يجتاح أعمارنا في أى وقت يشاء : الموت ، وهذه مأساة النهاية . وهما وجهان متمايزان لمأساة واحدة : لا معقولة الوجود والمصير .

هذه المأساة الكبرى تتفاعل مع مأساة المجتمع في «دنيا الله» ، تفاعلاً يؤدي إلى اليأس من هذا السكون ككل ، ولا يؤدي إلى الاستسلام لضراوة المأساة الاجتماعية كمنه ، بل ربما يؤدي إلى القول بأن محور المأساة الجزئية قد يخفف من غلواء المأساة الأصلية . أقول «ربما» ، لأن التفاعل الممقد بين المأساتين في «دنيا الله» لا يفسح مجالاً كبيراً أمام هذا الأمل . وإنما يجعل منهما أيضاً وجهين مختلفين لمأساة واحدة ، هي التراجيديا الإنسانية ، أو السكونية الخالدة .

ذلك أن مأساة الوجود في شقيها اللامعقول والمصير ، على ضوء المنهج الفكري الجديد لتجيب محفوظ . لا تؤدي إلى التفاؤل مطلقاً ، بعد إشاراته العديدة إلى أن العلم والعقل البشري عاجزان بطبيعتهما عن إدراك هذا «السر» لأنه يخرج تماماً عن منطقة نفوذ العلم ، ويخرج نهائياً عن دائرة المنهج المادي في المعرفة .

وفي «دنيا الله» ، إشارات أخرى إلى أن الحدس يحاول عبثاً اختراق منطقة الجاذبية إلى هذا «الغز» ، ولكن هذا المطلق البعيد المنال يظل قائماً في شموخ أسطوري ، ساخراً من محاولات البشر .

وهي نظرة جديدة بلا شك من جانب تجيب محفوظ إلى العالم . انعكست بشكل حاد على جزئيات بنائه التراجيدي لدنيا الله . ففي قصتي «ضد مجهول» و«حادثة» يعالج مشكلة المصير ، أو الوجه الآخر لمأساة اللامعقول فقد حارضا بط المباحث في القصة الأولى حيرة شديدة أمام الجبل المجهول الذي يلف على أعناق ضحاياها دون أن يترك الفاعل أثراً . وقال لنفسه وهو يزدرد هزيمته المرة : «مجهول» . . . هذا هو حق المجهول . . . لقد تكرر الحادث مراراً ، وفي كل مرة كانوا يحدون الضحية — مهما بلغ مستواها الاجتماعي وعمرها — وقد جمحت عينها تحت هول الجبل الرهيب الذي فرغت لجرائمه العباسية كلها ، وهكذا وجد الضابط نفسه أمام المجهول بصمته وغموضه وغرابته وقسوته وسخريته واستحالة وأحس بأن مؤامرة غريبة تحاك حوله تزلزل بمجبتها «كافة القيم في حياته» إلى أن راح ضحية الجبل المجهول ضابط كبير بالجيش ، وقام نفر كبير من رجال المباحث بالتحقيق . وأدار الفنان بينهم هذا الحوار :

- « وما الباعث على القتل ؟
 — بواعث القتل متعددة تعدد البواعث على الحياة !
 — هل يمكن أن يقتل أحد بلا سبب ؟
 — إذا كان مجنونا فإنه يقتل بلا سبب ، أو بلا سبب مما تقتنع به .
 — ما العلاقة بين المدرس واللواء (الضحيين المعروفتين) .
 — كلاهما قابل للوث . »

هكذا ينثر الفنان كلماته وأحداثه وشخصياته بغير أن تشذ كلمة أو حدث أو شخصية عن مستوى (الموقف) القصصى ، فلسنا نراه يصوغ مشكلة الموت مثلا في تماذج من المثقفين ، وأحداث رمزية وكلمات غريبة . وإنما ترتفع الكلمات والأحداث والشخصيات ، إلى مستوى الرمز عندما تتحول الأقصوصة نفسها إلى موقف تسلم بواسطته أول الخيط في نسيج العمل الفني . كان الخيط في قصة « ضد مجهول » أن جميع الجرائم ارتكبت بطريقة واحدة ، دون أن يكون إثمه مجرم ، أحكم جرائمه أكثر من ذلك ، أن الكاتب أخرج ضحايا الجبل الرهيب من منازلهم وجعلهم يسيرون على أقدامهم ويركبون الترام ويجلسون على المكاتب ، ويلف الجبل — بالرغم من ذلك — حول أعناقهم ويسقطون مرة واحدة ، كأنهم أصيبوا فجأة بالسكتة القلبية ، لولا نقطة الدم اللزجة حول الأنف والفم وجحوظ العينين وآثار الجبل المجهول . ويأتى الجواب طبيعيا للغاية إذا تساءل الضابط : من يكون هذا القاتل الغريب ؟ فيقول بنفسه ولا هو له ولا هو منتقم ولا هو مجنون وتكون النتيجة أننا نصدق الكاتب إذا همس لنا « أنه يقف أمام لنز قوى قهار لا نجا من عبثه ، فنمسك بأول الخيط ، لنقرأ الأقصوصة مرة أخرى . وتوقف قليلا عندما تعانى زوجة الضابط متاعب الحمل ، بداية الحياة . وتأمل كثيرا مشهد الضابط صريحا بجانب مكتبه ، صريحا للجحول ، للبصير ، للنهاية . ولن ننسى بين البداية والنهاية ، بين اللامعقول ، وغير المبرر ، وبين العبث المصيرى ، أن الضابط والإنسان — حاول أن يبرر اللامعقول ، وأن يحيل العبث إلى معنى وهدف ، وأن يمد في المصير إلى ما لا نهاية فيكون الموت مجرد محطة انتقال وظل ساهرا يفكر ونازعته رغبة في الهرب إلى عالم شعره الصوفى . حيث الهدوء والحقيقة الأبدية .

حيث تذبذب الأضواء في وخدة الوجود العليا ، حيث العراء عن متاعب الحياة وفشلها وعيبها . . إنما نموت لأننا نفقد حيائنا في الاهتمامات السخيفة ، ولا حياة ولا نجاة لنا إلا بالتوجه إلى الحق وحده ، كما حاول علماء النفس ورجال الدين أن يصنعوا شيئاً ، ولكن الدهر كان قد اجتاحت العباسية . بات كل ينتظر دوره .

اليأس من بداية الحياة ونهايتها حقيقة كبيرة تغلف «دنيا الله» عند نجيب محفوظ. غير أنه يعود فيستمد من هذا اليأس قوة خيالية ليعيش الإنسان ما بين البداية والنهاية ، ما بين اللامعقول والمصير . أى أن رد الفعل عند الفنان من جانب المأساة الوجودية البشعة ، كان الحرص البالغ الشدة على تذبذب المأساة الاجتماعية الطاحنة في مستواها الإنساني المطلق ، الحياة التي يقضى عليها جبل مجهول فتصبح لا شيء . ولكنها شيء بلا ريب وشيء ثمين . الحب والشعر والوليد (اهتمامات الضابط قبل مصرعه) . الآمال التي لا حـد لجمالها . الوجود في الحياة . . مجرد الوجود في الحياة . . بهذا الاصرار يؤكد الفنان أن مأساتنا أننا قد لا ندرك مأساتنا في أبعادها المختلفة . فإذا أدركنا بعدها الاجتماعي ، علينا أن نسارع بالتقاطه ، وجعله شيئاً يستحق أن يعاش بالرغم من أنه قد لا يميلنا المصير على التقاط أنفاسنا كما في قصة حادثة حيث يعثر الضابط في ستر القنديل على رسالة كتب فيها «اليوم تحقق أكبر أمل لي في الحياة» وكان الرجل عدداً على المشرحة ، يشير الدهشة بصمته وانزواله وارتداداه العميق إلى المجهول . .

* * *

نجيب محفوظ لا يرى ثمة تناقض بين مأساة مجتمعه . . ومأساة العالم . فهو لا يتخلف عن قضايا العصر التي بلغت ذروة الانفعال بها عن أدباء أوروبا وأمريكا ، كما لا يتجاهل خصائص المرحلة الحضارية التي نعيشها في هذا الجزء من العالم . وهذا هو الفرق بينه وبين بعض الأدباء العرب الذين يتأثرون بالأدب الغربي تأثراً ميكانيكياً ، فينقلون الأشكال الفنية نقلًا ساذجاً يخلو عن المعاناة والصدق وهمة الوصول بين العمل الفني والحضارة التي أنجبت خالقه . فإذا قرأنا مثلاً ، أحدث أفاصيص الكاتب السوري ذكرى تامر ، سوف نفتقد هذه العلاقة العضوية بين العمل الأدبي والمرحلة الحضارية التي نجتازها . العلاقة التي تشكل عنصر الصدق الفني ،

في الأدب، عنصر التكافؤ بين وجدان الفنان بعاطفته وما يحس به ، وبين التعبير الجمالي الذي يجسد هذا الوجدان. يروي لنا زكريا تامر قصة امرأة عينت بإحدى وظائف التدريس، بعد أن نالت شهادة تثبت أنها نامت مع ٩٢٧ رجلا في سنة واحدة (١). وقد عهد إليها بتدريس مجموعة من الأطفال لا يتجاوز عمر كل منهم سبع سنوات. وفي اللقاء الأول بين المدرسة وتلاميذها الصغار، يطلبون إليها أن تغني لهم وترقص أمامهم بدلا من قراءة الكتب التي لا تفيد مهما كانت مليئة بتجارب الحياة. ويطلبون إليها أن تحدثهم عن الحب، ويعبرون عن هذه المطالب بتدخين السجائر بضجر وعصية وإخراج المجلات من أدراجهم ليتصفحوا ما بها من صور النساء عاريات. وقال طفل ذو شعر أشقر، تنحدر خصلة منه على جبهته.

— أنا أخاف من النوم وحدي.

فابتسمت سلى، وسألت بحنو.

— ماذا تريد مني؟

— نامي معي.

— ألن يعترض والدك؟

— سينام معنا.

ويدور مثل هذا الحوار في صور مختلفة من جانب أطفال آخرين والمدرسة. إلى أن يقف الأطفال ويتجمعون حولها متزاحين تواقين للاتصاق بجسدها، ثم تبدأ أيديهم في التجول نحو لحها الطرى، وتقاوم سلى قليلا، ولا تلبث أن تستسلم للأصابع المتوحشة وهي تمزق ثوبها قطعة قطعة حتى تبدد قواها وتسقط على الأرض، وغرقت سلى في طوفان الأصابع الصغيرة التي مزقت ثيابها كلها. وأحسّت سلى بالبلل باردًا تحت ظهرها العاري، بينما كان الأطفال كحيوانات غامضة لا عذب لها تلك وتدب فوق لحها وتعتصره بشراهة. وضحكت سلى وهي توشك على بلوغ ذروة الفرح، فقد كانت تتعنى فيما مضى بأن تعيش مع أطفال لم يعرفوا بعد أقمعة الأرض السوداء. غير أن هلمًا جنونيا أمثلكتها لجأة حينما بدأت الأسنان الصغيرة تقرض لحها وتضطرم بالمظلم الصلب، وتنتهي القصة لتتساءل:

هل أراد الكاتب أن يصور ضروءة العصر التي تلتهم الإنسان من خلف القفازات الحريرية ومساحيق براءة الطفولة؟ هل أراد أن يقول بأن إنسان هذا العصرى لا يمثل سوى طفولة البشرية التي ما تزال تحمل كافة خصائص الحيوان، بالرغم من جميع المظاهر السطحية للحضارة (كالوسكى والرقص و... الخ)؟ هل أراد أن يصور العلاقات الإنسانية على أنها مجموعة معقدة من عناصر الافتراض والسذاجة والجنون؟ إلى ما لا نهاية من التساؤلات التي تجعل من العمل الأدبى الناضج ومرا مفتوحا لجميع الاحتمالات ومختلف الإجابات. ونبقى مع ذلك، الحلقة المفقودة بين هذا العمل والحضارة التي نعيشها. همزة الوصل — الغائبة — بين الصياغة الجمالية لهذه المجموعة من التساؤلات، والصياغة الحضارية لمجتمعنا. ومن هنا يشوب هذه الأقصوصة، فقدان الميعار الحقيقى للعمل الأدبى العظيم، أعنى الصدق النفسى.

والغريب أن أمثال هذه الأقاصيص ليست متأثرة بفن القصة القصيرة المعاصرة فى الغرب، وإنما تأثرت بالدراما والشعر. لأن الأقصوصة هناك ما تزال تصور التراجميدا الإنسانية فى قوالب بعيدة عن التعقيد، وإن حملت بين ثناياها أعقد مسائل الفن والفكر والحياة.

وفى كتابى «أزمة الجنس فى القصة العربية»، ذكرت القصة الفرنسية التي تصور إنسانا مات جميع أبناء جيله، الواحد بعد الآخر، حتى لم يعد له صديق فى هذا العالم. وتأمل الرجل حياته بعمق، فلم ير بدا من الانتحار. وعندما نفرت هذه الأقصوصة تناولها بالنقد أحد الأدباء ممن يميلون إلى الاتجاه الماركسى فى الفن. وقال إنها قصة رائعة، لأنها تصور بشاعة حياة الفرد بلا مجتمع، وأن النتيجة الحتمية لذلك هى الموت. ثم تناولها أدب آخر ممن يميلون إلى الاتجاه الوجودى فقال إنها — أيضاً — قصة رائعة، لأنها تؤكد ملح على وجدان الإنسان، بأنه إذا تخلص من ضوضاء الحياة وجلبة المجتمع — والقصة ترمز إليهما فى رأيه بأصدقاء الرجل — فلا بد من أن الإنسان سوف يدرك عبثية وجوده، ولا جدوى حياته. أى أن الإحساس بالعبث هو نتيجة الوعى الحاد الذى تخلص صاحبه من غمرة ذهول الحياة البيرومية التافهة.

واتفاق الناقدین هنا يدل دلالة قاطعة على أن القصة تضمنت عنصرا يعلو

فوق المذاهب والأيدولوجيات ، هو ما أَدْعُوهُ بالصدق الفنى . وأنا شخصياً لسك ألتفق مع أى من الناقدين ، لأنى أقف مع ألبير كامى حين يقول بأن الالتحام رفض عابر ، أما الحياة فرفض دائم . يتبقى بعدئذ أن الأنصوصة الفرنسية عميقة الصلة ووثيقة الارتباط بالحضارة الغربية فى المرحلة الراهنة حيث تنبؤاً مأساة المصير الإنسانى قلة الاهتمامات الفكرية ، كما تنبؤاً لامعقولية الوجود ذروة الانفعال العلى والفلسفى . ومع هذا لا تنعكس هذه الأزيمة على بناء القصة القصيرة بمزيد من التعقيد الفنى فى الشكل ، وإن انعكست — كما قلت — على الدراما والغمز . أما أدباؤنا — بعضهم على وجه الدقة — ممن تؤثر فيهم الثقافة الغربية تأثيراً عميقاً ، فإنهم يتأثرون فى مجال القصة القصيرة بمسرح اللامعقول والشعر الميتافيزيقى . ويتجاهلون بذلك خصائص إحضارهم ، الأمر الذى لا يقدم عليه مطلقاً أديب أوروبى أو فنان أمريكى .

خصائص حضارتنا لا تعنى التخلف عن العالم . وهذا ما يحىىء لنا به نجيب محفوظ فى رؤيته لدينا الله . إنه يمتص أعماق ما جاءت به ثقافة الغرب وحضارته ويشمل أعمق سمات مجتمعه وحضارته ، ثم يعانى معاناة الأنبياء ، روعة التفاعل الخلاق بين هذه وتلك . ومن هنا تحىىء صياغته شاملة لمأساة الوجود ومأساة المجتمع معاً ، وبالنسبة للمأساة الأولى تحىىء شاملة للامعقول والمصير جميعاً ، ثم تحىىء المأساة الثانية فى المستوى الإنسانى العام خارج حدود الإطار الطبقي . وبالرغم من أن هذه الصياغة تتضمن هذا البناء المعقد للغاية بفاعلية هذه العناصر البسيطة والمركبة ، المادية والميتافيزيقية ، إلا أن هذا التعقيد الداخلى لم ينعكس قط على الشكل التعبيرى من الخارج . أى أن مجموعة الصور والأخيلة والحواريات والشخصيات لم تعمل قط على المستوى الإدراكى لقارئ العربية ، بل كانت هى بالتحديد ، ودائماً ، أول الخيط الذى يستدرج القارئ إلى متاهات الرقيا الميتافيزيقية للكتاب ، أو إلى أغوار التراجميدا الاجتماعية ، فيستشف من ذلك كله وجهة نظر واضحه إلى هذا العالم الغامض . ولذلك قال نجيب محفوظ : أنا أحافظ قبل كل شىء على الصدق ، ولكفى لا أتجاهل الجمهور فى طريقة الأداء . فأنا لا أتردد فى كتابة ما قد يزعج جمهورى من الناحية الموضوعية . ولكفى يجب فى الوقت نفسه أن أحترمه ، بمعنى أن أكتب له لا لنفسى ، فيجب أن تكون عمية الايصال

أمنية وواضحة . ولا يبرر الغموض في نظري إلا أن يكون الوسيلة الوحيدة الممكنة دون افتعال (١) . لذلك خلا البناء التعبيري لدنيا الله من الغموض في الصياغة الجمالية ، حتى أن المؤلف لم يلجأ إلى الأسطورة أو التراث الشعبي أو الرموز الحديثة إلى بقية هذه الأدوات التي تشكل عماد الفن الحديث في الغرب . كما أنه كان بعيداً عن الوسائل التقريرية ، كأن يتخذ شخصياته من بين المثقفين أو الشواذ عن مجتمعهم ، حتى ينطقهم بما يشاء من أفكار وفلسفات . لأنه كان أكثر وعياً بمعنى الفن من أولئك الذين يجولون شخصياتهم ليملاؤنها بما هو دون الحياة من آراء وقيم ومثاليات .

كان نجيب بعيداً عن الغموض أو التعقيد ، كما كان بعيداً عن المباشرة أو التقرير ، فراح يبني شخصوه من أحماقنا ، وينسج أحداثه من جزئيات حياتنا ، ويحرك هذه وتلك وفق اتجاهات الرؤيا الشاملة التي تصوغ من العمل الفني ، من الأنفوسة بالذات ، موقفا حضاريا . فإذا كتب لنا قصة وموعد ، كانت الشخصية الرئيسية لرجل يمتلك خلا لأعمال الكهرباء . تفاجأ زوجته بأنه لم يعد يغادر البيت كما كان قبلا . وأصبح يشرب الخمر بين أطفاله ، ويقرأ في كتب الأرواح والتصوف بتركين يدعو إلى الدهشة ، وقد اكتسب بصمت ثقيل لا يخفف منه مداعبات إبنته ، ولا تبدده تساؤلات زوجته عما جرى في الدنيا . ماذا حدث ؟ وهو يشعر بأن كل شيء يخصه هباء . الأبوة هباء ، الحب هباء ، الزوجية هباء . ويرى كل معنى وهو يتلاشى في النسيان والضياع . وهو في الحقيقة لا شيء يبكي لا شيئا ، البكاء نفسه لا حقيقى كالقراءة ، كالخمر ، كهنه الأنعام الصادرة عن الراديو تسمى الحياة كلها . لهذا تزداد وحدته عمقا وبأسا ، كلما رأى في طفله رموا للسعادة الراحمة ولها الوحيدة التي تبدو جديدة بالحياة . تحياها ببساطة وبلا معنى ولا تفكير وهي الوحيدة أيضا التي لا تعرف الموت ولا اليأس ويمدو كل شيء لجنيها المسلمين خالدا سعيدا خاضعا .

شيء صغير للغاية هو الذى أدار هذه التأملات في وجدان الرجل ، فقد عرف أنه سيموت . وبين حياته وموته لم يعرف شيئا . طاش في غمرة ذهول حياته اليومية بجزئياتها السخيفة واهتماماتها الأكثر سخفا . ولم يدرك قط في إحدى

اللمحظات أن وجوده يفتقد إلى المبرر والدلالة ، ، بل وإن يدرك في المستقبل شيئاً مهما اتسع هذا المستقبل إلى ملايين السنين وطوى في غباره ملايين البشر. وحينما آتاه « الشيء الصغير » ، وعرف أنه سيموت ، تحوات دقة البحث عن اللامعقول إلى بشاعة المصير ، في الظلام تطمس معالم كل شيء إلا الموت . الموت وحده يرى بلا ضوء ، وهو كالظلام لا شيء يؤخره عن مياعده . وإذا جال بالخاطر فقد كل شيء معناه وقيمتة وحقيقته ، ، « ماذا يطلب من الحياة في الأيام الباقية ؟ ويحيى الجواب : كل شيء ، ويحيى الجواب : لا شيء ، وهنا يستوى كل شيء ولا شيء .. »

لذا يعود الحلم ، وسادة طرية لنا نحن الموتى الذين نأكل ونضحك ونتحرك ، نحن الذين تلدنا أمهاتنا على حافة القبر كما يقول صمويل بيكيت . الفرق بين مدرسة اللامعقول في أوروبا ، واتجاه نجيب محفوظ ، أنهم يرون العالم ينهار من الخارج ، أن سقف الكون يتهاوى فوق رؤوسهم ، أن الحلم هو التجسيد الفوري للذكرى الماضى ، ثمرة السعادة اليتيمة ، التى يمكن قضيمها بسرعة قبل النهاية ، قبل المصير . وهى ثمرة يقضمها « هام » ، فى « نهاية اللعبة » عند بيكيت وهو يبكى ، ويقضمها العجوزان فى « الكراسى » عند يونسكو وهما يضحكان ، ولكنه ضحك من نوع خاص يصفه يونسكو بقوله « نحن نضحك لكى لا نبكى » ، فانهيار العالم لا يعطى حلا وسطاً بين المستيريا والجحيم . أما نجيب محفوظ ، فالعالم لا يتهاوى فى رؤياه من الخارج لحسب ، إنه ينهار من الداخل أيضا . لذلك يكون الحلم بمثابة التجسيد المأساوى لازمة التناقض بين الواقع بمنطقنا التقليدى ، والواقع كما هو فى الحقيقة التى لاندري عنها شيئاً . فتسكون كتب الدين والتصوف هى سبيل ضابط المباحث (فى ضد مجهول) للوصول إلى وحدة الوجود العليا ، وتكون كتب تحضير الأرواح هى سبيل « جمعة » فى قصة (موعد) كامتداد لأحلامها الهالمة من الانهيار الداخلى العنيف . كذلك يمسى الموت هو الحدث المادى الذى يسدل الستار على تراجميديا الإنهيار . وكما كانت الأحلام من نوع خاص ، والكتب من نوع فريد ، فالموت أيضا يأتى بدلالة مميزة . فقد مات الرجل فى قصة « حادثة » بعد أن كتب رسالة إلى أخيه قال فيها « لقد تحقق لى اليوم أكبر أمل فى الحياة .. » كذلك فى « جمعة » الذى عرف أنه سيموت ، ويرسل فى طلب أخيه ليوصيه خيراً بزوجته وطفله ، جمعة هذا لا يموت ، بل يصل أخوه ويستمع إلى وصاياه ، ويموت فى الطريق بعد نصف ساعة !

الحلم ، وكتب الدين أو التصوف أو الأرواح ، والموت ، مجموعة من العناصر الفكرية والتعبيرية في وقت واحد ، في دنيا الله ، في عالم نجيب محفوظ .

* * *

الحلم يتخذ لنفسه ثلاث صور في هذه المجموعة من الأنايصيص . الصورة الأولى ، أن تكون الأقصرصة كلها حلما ، أو شيئا كالحلم ، شيئا قريبا من المدينة الفاضلة . كما نرى في قصة «حنظل والعسكري» التي كادت أن تكون حلما جميلا لإنسان هذا العصر الذي يهرب من واقعه بمحقق المخدر ، ويهرب من المخدر إلى الحلم الجليل بأن تصبح الحياة راحة دون حاجة إلى المخدر ، إلا أن الواقع يوقفه بمحذاه الشرطي الذي لا يرحم . وفي قصة «مندوب فوق العادة» يظل رسول المدينة الفاضلة ، رسول الأحلام ، يصرخ بأعلى صوته أن الغلاء فاحش والموظفين تنساء والعالم منحل ، فيكون مصيره قسم الشرطة لأنه «مجنون» ! وفي قصة «دنيا الله» يجلس عم إبراهيم على شاطئ أبو قير وقد بدا أنه انطلق من أغلال الموم وأنه يخلق في حلم . . القصة هنا — في هذه القصص الثلاث — تبدو كلها كما لو كانت حلما ، بل يبدو أن الفنان يصوغ نسيجها الأساسي من مادة الحلم ، كمرآة صادقة لبشاعة الواقع . كما أن الفنان يصوغ أزمة التناقض بين الحلم والواقع في الشخصية الإنسانية من نسيج والانهيار ، النفس الحاد الذي يحطم شخصية حنظل تحت وطأة الكوكابين ، ويحول الشخصية العادية إلى مندوب فوق العادة ، إلى اسماعيل بك الباجوري ، إلى إنسان يصفونه باللطيف . . وهكذا يلح نجيب محفوظ على عنصر والانهيار الداخلي ، في تكوينه الوجه الاجتماعي من التراخيديا الإنسانية الكبرى . فإذا قال حنظل «كنت قويا فضعفت» ، وبياحا فأفلس . وأحببت قتلوعت ، وأدمنت ، ثم تسولت ، لا يكون هذا الحن الجنازي إلا تمهيدا للسفونية الحزينة الكبرى ، وشعر بضعف وتقرز وغشيان ، ووحدة في الأعماق ، وخوف . .

وتؤدي أزمة التناقض بين الحلم والواقع إلى موقف الشك العميق في طبيعة الوجود (وهو موقف مختلف تماما عن موقف كمال في الثلاثية) فالواقع يسمى نوما من الحلم ، والحلم يصبح نوعا من الواقع ، وهكذا يطفو من أعماق نجيب محفوظ ، وعلى سطح وعيه ، ذلك الموقف البرجسوني القديم الذي نشره فيما سبق بكتابات

الفلسفية ، وبعض صفحات الثلاثية . إذ هو يصوغ الكثير من أقاصيص «دنيا الله» في حدود هذا المعنى : ألبست الأحلام شيئاً واقعياً يحدث لنا بالتجربة ، ويؤثر في سلوكنا العملي ؟ .. والواقع ، أليس هو الإطار الخارجى من الأحداث والمواقف ، الذى يضم داخله أحلامنا ؟ أليس الواقع أسيراً لهذه القشرة والعاقلة ، التى ندعوها وعياً ، ويتبقى بعد ذلك الجزء الكبير من عالمنا ، الذى يدعوه فرويد باللا وعى ، والذى يجعل من واقعنا حلماً ومن أحلامنا واقعا ؟ وتنفذ الحقيقة بين الحلم والواقع شيئاً واحداً وجهين ، شيئاً يحتمل كل شئ ، ولا يكاد يحزم بشئ (ومرة أخرى ، هو موقف بعيد الشبه عن موقف كمال ، كاستدلال على ذلك بعد قليل) . كمال عبد الجواد كان مرتاباً في جزئيات الواقع ولكنه لم يناقش قط هذا الواقع ككل ، كوجود . لقد ناقشه من زوايا الحياة والموت ، الوجود والعدم ، ولكنه لم يناقش قط طبيعة هذا الكون . أجل ، كانت له اهتماماته الميتافيزيقية التى مرغته بين المثالية والمادية في مختلف مستويات كل منهما ، ولكنه لم يصل قط إلى الزبية في شكل هذا الوجود ومضمونه : ما معنى أن يكون مادياً أو غير ذلك ، ما معنى أن يكون واقعاً أو حلماً أو الاثنين معاً ؟

إن هذه التساؤلات تؤدى بدورها إلى الصورة الثالثة لمعنى الحلم في «دنيا الله» وهو الرؤيا الحدسية ، التى جعلت ضابط المباحث في قصة «ضد مجهول» ، ظل ساهراً يفكر ونازعته رغبة في الحرب إلى عالم شعره الصوفى . حيث الحدود والحقيقة الأبدية . حيث تذوب الأضواء في وحدة الوجود العليا ، كما جعلت الكهربا فى قصة «موعد» يرى نفسه طليقاً بحبب الآفاق «فوق طيارة تحلق في الفضاء في سفينة تمخر عباب المحيطات ، على مركبات لا حصر لها ولا عدد . ينطلق من غابة إلى بحيرة ، ومن جبل إلى سهل ، يخوض الرياض والرمال والمسدن ، يحوب مناطق حارة ينصهر بها الحديد ، وبقاعا متجمدة تتجمد فيها النيران ، ويرى من الناس أشكالا وألوانا» .

وليس غريباً بالطبع أن يكون «الموت» هو القضية الأساسية في القصتين السابقتين ، النهاية العتبية والام الشرعية لليأس . لذلك يعود الحدس ، وكافة وسائل التصوف ، سيداً للوقف الميتافيزيقي ، بعد ما أعلن العلم أن الأمر يخرج عن دائرة نفوذه . فاختلاط الواقع بالحلم هو البناء التعبيرى للرؤية الحدسية . والمريض إذا بحث عن

ولى الله في قصة «زعلابى»، فإنه لا يمر عليه إلا إذا تخدر وغاب عن الوعي وضاعت ذاكرتى، اختفى المستقبل، ودار فى كل شيء، ونسيت ما جئت من أجله... وفى أثناء نومي حللت حلما جميلا لم أحلم بمثله من قبل. حدثت بأتنى في حديقة لا حدود لها، تنثرت في جنباتها الأشجار بوفرة سخية فلا ترى السماء إلا كالسكواكب خلال أغصانها المتعاقبة ويكتنفها جو كالغروب أو كالنجم. وكنت مستلقيا فوق هضبة من الياسمين المتساقط كالرذاذ، ورشاش نافورة صاف ينهل على رأسي وجيبي دون انقطاع. وكنت في غاية من الإرتياح والطرب والهناء، وجوقة من التغريد والهديل والزقوة تعزف في أذنى، وثمة توافق عجيب بينى وبين نفسي، وبيننا وبين الدنيا، فكل شيء حيث ينبغي أن يكون بلا تنافر أو إساءة أو شذوذ، وليس في الدنيا كلها داع واحد للكلام أو الحركة، ونشوة طرب يضيغ بها الكون. ولم يدم ذلك إلا فترة قصيرة فتحت بعدها عيني. أخذ الوعي يلطمنى كقبضة شرطى.

ويحق لنا الآن أن نسأل: هل تحول نجيب محفوظ من عهجه العلمى وفكرته المادية فى «أولاد حارتنا» إلى منهج ميتافيزيقى وفكرة مثالية ورؤية حدسية فى «دنيا الله»؟ الحق أن السؤال يتضمن تجاهلا، لما كان عليه هذا الفنان من تطلع ميتافيزيقى فى «أولاد حارتنا» لم يصبه تعديل فى «دنيا الله»، وإنما أصبحت وجهة النظر أكثر راحة وعمقا. ولو أنها تحولت إلى رؤية ميتافيزيقية محض، لما كانت دنيا الله عالما مأساويا كما يراها نجيب الآن.

«أولاد حارتنا» صياغة علمية وميتافيزيقية فى آن واحد، لمأساة البشرية. لذلك تفوح منها رائحة المأساة على الطريق، وتنتهى بالتفاؤل. كان الفنان يرى أن الشر الاجتماعى، الصراع الطبقي، سوف يحل بالاشتراكية. ويتفرد الإنسان حينئذ لمأساته الأزلية، فيحل مشكلة الموت بالعلم، ويصل إلى الله من نفس الطريق. لم يكن الله عنده قوة مفارقة للوجود، وإنما كانت سر هذا الوجود ولغزه، الذى ندعوه يوما بالطلق، ويوما آخر بالحقيقة، وهكذا. هذه المزاوجة بين مأساة المجتمع ومأساة الوجود، صاغتها «أولاد حارتنا» فى إطار الحل الاشتراكية لمأساة المجتمع الطبقي الذى يستوجب النضال الثورى، كما صاغتها فى إطار التطلع الميتافيزيقى إلى حقيقة هذا الوجود الذى يستوجب التساؤل المستمر. وكان الأمر العام للعمل الفنى ككلى، هو التفاؤل الشديد بمستقبل الإنسان.

نجيب محفوظ في «دنيا» الله ، يصر على حل المأساة الاجتماعية من خلال أحلامه الإنسانية في عالم أجمل وأفضل . كما يصر على التطلع الميتافيزيقي إلى مأساة وجوده . ومع ذلك فنحن ننتهي من التجوال في دنيا الله ، أو عالم نجيب محفوظ الجديد ، والمرارة تملأ حلقنا بطعم المأساة وضراوة القلق وعنف الشك والإرتياب ، فلا نصينا قطرة من تفاؤل ولا نسقط في هاوية اليأس .

ذلك أن الفنان ما يزال على وعى عميق بقيمة العلم في حياتنا الاجتماعية ، وأنه قادر على حل الكثير من القضايا المعلقة في سماء واقعا اليومي . غير أن هذا الإيمان الكبير بالعلم والمنهج المادى في المعرفة ، سرعان ما يهتز في إلقاء قضية القضايا ، لا معقولة الوجود والمصير العبي . لذلك يزداد التطلع الميتافيزيقي لدرجة الإلتجاء إلى الخدس والإرتياب في طبيعة الوجود التي تقع على الحافة الحادة بين الحلم والواقع . وتزوى حمة المجتمع كشبكة فرعية أمام بشاعة المأساة (الأصلية) هذه المرة ، لذلك تعالج المشكلة الاجتماعية عبر القضية الكبرى لا كشبكة قائمة بذاتها . كما أنها تنبع من إحساس إنسانى بتعاسة الإنسان فوق هذه الأرض (أى ما دامت المأساة هي التعريف الوحيد الذى ينطبق على حياتنا ، فيجب أن نعيش أيامنا في حالة طيبة) ، ومن هذا الإحساس تنبع معالجة الكاتب لمأساة المجتمع من المستوى الإنسانى العام والمطلق .

وهكذا يزواج نجيب محفوظ بين العلم والخدس في رؤياه الفنية . وهو امتداد كما قلت لمنهجه السابق . إذ هو لا يحيط الكون بسياج مادى خاضع لجبرية مطلقة ، ويصمت ، أو يظل يثرثر في قضية الصراع الاجتماعى . إنه يثير من جديد قضية العلاقة بين الإنسان والله ، الإنسان والوجود . جنباً إلى جنب العلاقة بين المأساة والمجتمع . ثم يضيف أن قضية العلاقة بين الإنسان والله هي القضية الأساسية في الوقت الراهن . بعد أن استقرت الاشتراكية في هذا العالم . . هذا الزواج بين للعلم والخدس في دنيا الله يكسب المأساة طابعاً عميقاً . لا يستدر منا الدموع ولا الضحكات التي كالدموع ، وإنما يتركنا في حيرة بعيدة تماماً عن التفاؤل ، ولا تقرب كثيراً من اليأس . وأنا أعد هذه الحالة السيكلوجية ذروة المأساة .

هذه المزوجة الفكرية التي تتضح في أزمة التناقض بين المجتمع والكون ،

وبين الإنسان والمجتمع ، وبين الإنسان والكون . ثم بين الحلم والواقع ، وبين
 اللبس والمطلق . . . إلى بقية هذه التناقضات التي نلتقي بها في دنيا الله ، كانت
 تلتقي هي نفسها بمزاوجات مماثلة في البناء التعبيري . فقد صيغت الشخصيات
 من الداخل والخارج ، بسماتها الفردية الخاصة ، ودلالاتها الرمزية ، ورسمت
 الأحداث وفق اتجاه يجعل من الأفصوصة موقفاً بالمعنى الفني ، ويجعل من المجموعة
 كلها رحمة نظر بالمعنى الفكري ، والتزاوج بين الموقف ووجهة النظر ، هو الذي
 أعطى هذا العمل الكبير صفة الرؤيا ، الفنية . وهي صفة معاصرة تطلق غالباً على
 الشعر ، وإطلاقاتها على دنيا الله أو عالم نجيب محفوظ . الجديد ، ليس من قبيل
 المجاز ، وإنما لكونها تنقسم بالكثير من خصائص الشعر . فنذو اللز والكلاب ،
 ونجيب محفوظ . يتجاوز بلغته وأخيلته وصوره قضية الفصحى والعامية التي شغلت
 جميع الدارسين لأدبه إذ كان ثمة تناقض بين البيئته والشخصيات الشعبية . وهي الخامة
 المائنة لأعماله الفنية ، وبين اللغة الخالقة لهذه البيئة ، الصانعة لهذه الشخصيات .
 غير أن هذه المرحلة الحديثة في تطور نجيب الفني تقول شيئاً جديداً . تقول أن
 استخدامه الخجول قديماً لبعض اللفظات العامية ، وتقرعه الكلاسي في استعمال اللغة
 العربية بات غير ذي موضوع . فقد تجاوز في إنتاجه الجديد مشكلة الفصحى
 والعامية ، بأن جاءت لغته مزيجاً عفويًا (والعفوية هنا بالغة الأهمية لأن التعمد
 يفسد العلاج الفني ويبرز التناقض أكثر فأكثر) من خصائص التركيب المصري
 واللفظة العربية والشحنة النفسية والومضة الذهنية والتعبيرات المتأثرة بالأدب الغربي ،
 وأدوات التعبير الأخرى من سرد وحوار ومونولوج داخلي وأحلام . جميعها أسهمت
 في بناء لغة جديدة في أدب هذا الكاتب جمعت من قضية الفصحى والعامية على
 المستوى الفني قضية باثرة ، وأحات مكانها قضية اللغة الفنية التي تشكل
 عنصراً خطيراً في بناء الرؤيا الفنية للكاتب ، التي يدعوها الشعراء بقصائدهم بالرؤية
 الشعرية . وندعوها في الأدب النثرى المشبع بالشعر ، بالرؤيا الفنية بحسب . ليس
 معنى ذلك أن هناك لغة شعرية (كمجموعة مختارة من الجمل والألفاظ والحروف)
 وإنما هناك فهم جديد لوظيفة اللغة . فبعد أن كانت أداة للتعبير أضحت هي نفسها
 جزءاً من التعبير . لم تعد وسيلة ، وإنما هي تشترك في غاية العمل الفني ككل ،
 بإسهامها الخلاق في بناء ما ندعوه بالرؤيا الفنية للكاتب .

والرؤيا الفنية ليست طلسمًا من طلسم كتب السحر ، كما أنها ليست شيئًا بسيطًا على الإطلاق. إنها — كما قلنا — جماع الأقصوصة كموقف فني ، ووجهة النظر الشاملة التي تحصل عليها من مجموعة القصص بكاملها . وليس هذا التعريف إلا تبسيطاً للأمور .

ففي دنيا الله يخطط الفنان لرؤياه هكذا : يخصص حوالى نصف المجموعة لمأساة المجتمع في إطار الحرمان من الخبز أو الجنس أو المعرأة أو كلها مجتمعة . ثم يودو فيركز هذا الإطار الرحب في إطار أكثر تحديدًا هو « الحاربه » بمعناها الشمولى الواسع . الذى يتضمن إشباع لإحتياجات الأساسية للبشر . ثم يضيف أن إشباع هذه الإحتياجات هو الوسيلة الوحيدة لإسعاد الإنسان هذا العمر القصير الذى يبدأ بلامبرر وينتهى بفاجعة . ويخصص النصف الآخر من المجموعة لتأكيد لامعقولية البداية وبشاعة المصير ، لا لنهوى إلى حضيض اليأس ، وإنما لىكى نرفع تلك المرحلة القصيرة — بذلك الحلم — بين البدايه والنهايه . إلى مستوى إنسانى جدير بالحياة . وبهمس لنا فى قصة « ضد مجهول » بان (مجرد الوجود فى الحياة) يستحق أن نفرح به ، ونعيش من أجله . إن الموت يهدد جميع الشخصيات ويحير بصحته العلم والدين والفلسفة ، يزلزل « كافة القيم فى الحياة » ، « حتى الإيمان الراسخ ينهزم » ، أى أن العالم الداخلى ينهار ويتحلل (وهذه هى الأقصوصه كموقف فنى) ، ثم يبرز دور الفنان فى بناء العالم من جديد « فى الحب والشعر والوليد) كما يتخيل ضابط المباحث وهو يكافح المجهول الذى يسلب الضحايا حياتهم ، كما يهب الحياة لذلك الذى تلتفت به بطن زوجته فى نفس اللحظة هذا البناء الجديد للعالم هو جوهر الرؤيا الفنية عند الكاتب ، ولكن . ما هى تفاصيل هذا البناء ؟

* * *

فى قصة « جوار الله » يصل إلى علم عبد العظيم أن عمته تتحضر تحت وطأة الشلل « فاستغرقه التفكير فى الحال التى سقطت بها العمه نظيرة . ما أشبهها بموت أبيه ، وموت جده من قبل ولعل حينه إذا حان أن يحىء نفس على نفس الحال ، يالها من ميتة سريعة لا يدري أحد عنها شيئاً » ، « أما أبوه فمات فى الستين دون

زيادة فلا قاعدة هناك يركن عليها ، والأمر لا يعدو أن يكون طيشا وعبثا ، ومع ذلك يهتم عبد العظيم وشقيقته اهتماما كبيرا بالميراث حتى أنه يمشى في الجنازة ولا يفكر إلا في الميراث ، بل ينتهي كل شيء في هذا الصدد قبل أن تنتهي الجنازة ، فالخامى يقول كل شيء ، والسمسار يشتري البيت الموروث ، والرحومة لم يكن قد استقر مقامها الأبدى بعد . حقا ، كان وجهها الشاحب وهي تحتضر يذكره باحتضار أبيه فيشير أشجانا ، وقربها منه آله أشد الألم وكأنه حجر مغروس في جنبه ، ولكن الأطفال والبيت والزوجة والمستقبل ، كلها كانت تواسيه حين يعود يائسا من موت غمته بل كانت البهجة تخترق قلبه أحيانا فلا يذكر سوى الهناء التي يعيش في ظلها مهما حوّل المرتب واستدان أجر المعطف . . الخ . وازدادت هذه الهناء أحيانا أخرى كلما فكر في الميراث المنتظر . حتى أنه لم يجد في إحدى الملاحظات ما ينسب به إلا التفكير في هذا الميراث . ولكنه قبل أن يوسد غمته منامتها الأخيرة مضى إلى القبر المفتوح ووقف عند رأسه مذعنا لرغبة غامضة أقوى من الخوف الذي لم يصدده . كان القبر ذا منامتين ، واحدة للرجال وواحدة للنساء ، وأرسل طرفه الحائر نحو منامة الرجال ، رآهم صفا متراميا إلى الداخل على رأسهم أبوه الذي استدل عليه بموضعه وبلون كفه السكوني الملم ، وتلاه أخوه ، ثم جده . ونقل قلبه جدا . وضغط الانقباض على أضلعه ضغطا غير محتمل لكن عينيه تحجرتا فلم تذرفا دموعا واحدة . وامتلات خياشيمه برائحة نافذة كأنما تصدر عن الفناء نفسه ومرت لحظة مات فيها كل شيء فلم يعد الأمر قيمة ولا معنى . وشعر بيد توضع على كتفه فالتفت فرأى الحاج وهو يشير إليه أن يتخلى عن مكانه للدافنين ، وسرعان ما تراجع . وبدأ العمل لحمل الجثمان ليودع مقره الأخير وانبعثت آيات من صوت كشيبي كأنما ينبعث من خزائن الأحزان . وبدأ التلقين في رتبة مخوفة مضجرة ، ألقته حناجر أشباح شائمة ، فخلت به جملة أنظار الأبد . وقال عبد العظيم لنفسه : يا لها من أسئلة ولكن كيف يتاح الجواب لمنفرد بظلمة القبر . . راح عبد العظيم يساوم السمسار على بيع البيت ، وخياله يسرح في ظلمة الفناء ، حتى بدا كأنه يعجب من كثرة القبور ، وعندما زين له السمسار نتائج البيع بأنه سوف يكون الوارث الوحيد ، ما دامت شقيقته تسلم له قيادها ، أخفى عينيه عن صاحبه وعن القبور بالنظر إلى الأرض ، وعندما أجاب

على السمسار بالمواثمة وهو يغادر ساحة الغناء لوح الرجل بذراعه كأنما يقول :
إنفقنا ، و فأنطلقت ذراعه في الهواء ، كشاهد من آلاف الشواهد القائمة حوله
فوق القبور .

هذه الأفصوصة ثخير — من جديد — قضية الموت في عالم نجيب محفوظ . فهو
لما أن يتم بالشلل المفاجيء أو الحبل المجهول أو حوادث الطريق . أو أى من
هذه المفاجآت الفاجعة ثم يقترن بشيء آخر لا يفارقه ، هو الحب والشعر والوليد عند
ضابط المباحث ، وهو الطفلة لولو عند جمعه الكهربائى ، وهو الميراث والأطفال
والزوجة والمستقبل لدى عبد العظيم ، وهو النجاة أو الخلاص بين جدران
المسجد لسكان حى البغداد دون الشيخ عبد ربه . وهكذا نستعيد نهاية الثلاثية :
كمال يشترى رباطا أسود للعنق لاستعدادا لليوم الحزين (وفاة أمينه) ويساين يشترى
قطا لوليد لابنته كريمه ، بيننا والد الطفل القادم وعمه (عبد المنعم وأحمد) في
معتقل الطور . أحدهما استطاعت لحيته من الداخل أكثر من الخارج ، والآخر
يتغنى بأنشودة الثورة الأدبية . وبيننا يقطع كمال مرحلة الشك الماريرة ليعبد مرحلة
جديدة لا تحمل الأزيمة وإنما تبلورها في الثورة الأدبية ، في منهج الانطلاق اللانهائى .

الثورة الأدبية هى التفتح المستمر على كافة جوانب الحياة والموت ، هى
التفكير فى الزوجة والأطفال والميراث ، والقلق على المصير الذى ترسمه الذراع
عندما تلوح كأحد شواهد القهور ، ويخلق الجو الشعري خلقا فى غمرة العواطف
الجياشه المتضاربة ، وفى حمأة الانفعال العنيف وسط الظلام ، وعلى جناح الخيال
فى زورق الأحلام . ولا تعود اللغة أداة للحوار أو السرد أو المنولوج ، وإنما
تغدو عنصراً ثوريا من عناصر الثورة الأدبية فيشارك الموت أخيلته ، ويمنح الحياة
مباهجها سواء بسواء كشاركته الشخصية فى تكوينها الإنسانى والرمزى ، والحدث
فى حركته المادية ودلالاته المحورية .

الثورة الأدبية ، أيضاً ، هى الاستسلام والتمرد على الجبار الذى يقود عم إبراهيم
من المسجد إلى السجن ، ويسوق شلظم من الحلم إلى القسم ، ويرغم أبو الخير على
مواجهة المصير . الجبار هو الشخصية التى لا ترى إلا لما ، ولسكنها — كالنوت —
تهدى لروعة الحياة ، لمجرد الوجود فى الحياة ، لأحلام الحياة . الثورة الأدبية

هى الإطلاق الكامل من أغلال الحلم والواقع ، والتخلص التام من أسر والقوابة ، أو التقولب الذى لا يصنع سوى تجميد الحياة فى إطار من الحتمية الصارمة ، لهذا وقعت مأساة أبو الخير فى ما يشبه المصادفة ، فقد غلبه النعاس ذات ليله فى مخزن الغلال بدوار سيده الجبار ، وفى الظلام الدامس « أى مكان ؟ أى زمان ؟ » أحس بحركة اعتداء وحشية من جانب الجبار على جانب غاية فى الضعف هو شرف زنوبة بنت عليوة . من يكون هذا المعتدى ؟ هو « عبد الجليل ، الجبار ، السلطة ، القانون ، الحياة والموت » بهذه الكلمات القليلة ، أفصح الفنان عن أن يكون الجبار الذى يترامى لنا فى صور عديدة بكثير من التفصيص ، هو رمز مفتوح لكافة الاحتمالات ، فما أن تلوح بخاطرنا معانى السلطة والقانون ، وبعبارة أدق معنى الحرية : حتى يدھمنا أبو الخير بأن « الذنب ذنبه هو لا ذنب الجبار الذى لا يسأل عما يفعل ، ويحس بأن الورطة ورطته هو لا ورطة زنوبة وحدها ، بل ونسى زنوبة وانحصر تفكيره فى وجوده غير المبرر فى هذا المكان » وعلى الفور نذكر العباسية فى قصته « ضد مجهول » وكيف كانت رمزاً بيناً شاملاً للكون . كما كان الجبل المجهول رمزاً واضحاً للبصير . وهنا يمكن القول بأن مخزن الغلال هو الكون (حيث الزمان نوع من المسكان والمكان نوع من الزمان كما يقول سلامة موسى فى يوتوبياه د خيمى ، بكتابه « أحلام الفلاسفة » أو كما يتساءل نجيب محفوظ فى الأفضوصة : أى مكان ، أى زمان ؟ . ويمكن القول بأن أبو الخير هو الإنسان ، وأن الجبار هو المجتمع بقيمه وسلطاته وقوانينه ، المجتمع الذى لا يسأل عما يفعل . وأن وجوده غير المبرر فى هذا العالم هو الذى أدى إلى أزمة التناقض بينه وبين المجتمع الجبار ممثلاً فى السلطة ، وموقفها من الحق والعدل والحرية . وتنتهى الأزمة لمصلحة الجبار والزيغ والشر واللامعقول فلا يفلت الإنسان من قبضة الجبار ويعود صاغراً ليلقى مصيره غير العادل وغير المبرر ، تماماً كوجوده منذ البداية . أى أن تكون مأساة وجوده ومصيره (اللامعقول والموت) إطاراً تراجيدياً لمأساة حياته التى قضائها تماماً على وجهه ، هارباً من سطوة الجبار وجبروته .

ويمكن تفسيرها على وجه آخر ، كأن يكون الجبار هو الشخصية التى ذكرت

أنا نلتقى بها كثيراً في دنيا الله ، كناية عن الموت والمجهول ... الخ . غير أن هذا التفسير يمجّد العمل الفنى ولا يمنحه رحابة التفسير الأول بالرغم من تعقيده وبساطة الآخر .

التفسير الأول يتخذ لنفسه شكلاً مركباً لأنه يتكون من مجموعة مختلفة من أبعاد المأساة ، فلا معقولية البدايه تخلق وجوداً غير مبرر ، وعينية المصير تخلق من الموت نهاية بشعه ، ولا يبقى للإنسان إلا أن يهيم على وجهه فيما بين البدايه والنهيه . تنهد أبو الخير وسأل صاحبه عما إذا كان يمكنه أن يعلن الحقيقة ، وهى أنه برئ من الجريمة المنسوبة إليه ، ويعلن أن الجبار هو المجرم (وهو هنا يتجاوز بطل كافكا فى (القضية) إذ لم يعد متهماً فى قضية مزيفه أو غير قائمة أصلاً ، وإنما هو يعرف أن ثمة جريمة اشترك فيها بوجوده غير المبرر . لأنها مزاجية بين كافكا وكامى ، بين «السجين» والغريب ، مضافاً إليها الرمز الاجتماعى الملح على وجدان نجيب محفوظ كأن يكون الجبار هو السلطة الاجتماعية القائلة للعدل والحق والحرية ، وأن يكون هيام أبو الخير على وجهه تجسيداً لحول الثورة الأبدية ، ثم تكون عودته بنفسه ليلقى المصير ، قة هذه الثورة ورمزيتها مهما تهامس الناس قائلين : ضاع أبو الخير ، انتهى أبو الخير .

سأل أبو الخير صديقه إذن عما إذا كان فى استطاعته أن يعلن الحقيقة لينجو فما كان من صاحبه إلا أن هو رأسه محذراً وقال :

د — يقتلونك ولو فى المحكمة .

فقساء فى حيرة .

— والعمل ؟

— إختف .

— طول العمر ؟

فرفع الرجل رأسه إلى السماء دون كلام ، فقال أبو الخير :

— الولية والبنت فى القرية تحت رحمة الجبار بلا معين

— فكر فى حياتك .

فتنهد فى كرب شديد وقسأه :

— أين القانون ؟

فضحك صاحبه ضحكة جافة وقال :

— تجده دائماً في بطن بطيخة . .

هذا الحوار الدقيق يشي بأنه إذا كان المجرم هو القاضى « فلا أمل » في النجاة .
لا أمل في استخلاص « القانون » من بطن بطيخة . هذه الدقة نفسها تصاحب
الحوار التالى بين أبو الخير والرجل الآخر :

د — جرمينى أنتى رأيت جريمة الآخر .

— لم نمت فى المخون ؟

— أمر ربنا . .

وهل التو نذكر عم إبراهيم فى قصة « دنيا الله » حين سئل : لماذا سرقت ،
فأجاب : الله ! . أولئك هم أنبياء نجيب محفوظ ، هم بناء رؤياه الفنية ، هم بنساة
ثورته الأدبية . هم مجموعة من اللصوص والقذلة والمومسات والمشعوذين والأبزياء ،
ليقوموا فى بكائياتهم وحزنهم الجليل وبأسهم الرائع ومخاوفهم وهيامهم على وجه
الأرض إلى بقية هذه الانفعالات اللانهاية ، ليقوموا بدور « العاطفة »
كتجسيم فى لنور والفكر الذى يتبلور فى المصير واللامعقول والمجتمع إلى
بقية الجوانب الفكرية . أى أن الفنان يصوغ أفكاره فى الأطر الوجدانية ،
لتنقى الأنصوصة « كوقف » فى مشبع بالعاطفة ، بد « وجهة النظر » المليئة
بالفكر . وقد كان هذا التعادل الغريب بين الفكر والعاطفة ، بين التخطيط العقلانى
والانطلاق الشعورى العفوى ، كان سرّاً جوهرياً لهذا التوازن البارح فى إرساء
السكائب لأعمدة رؤياه الفنية ، لانبثاق ثورته الأدبية . كان أبو الخير « من شدة
الخوف تجمد قلبه فلم يعد يخفق بالحرف . ومن شدة الألم لم يعد يشعر بالألم » هذا
الفيضان الروحى العميق الجذور فى الشخصية الإنسانية ، كان موازياً لحركة الفكر
الصارمة الراضية فى شخصية أبو الخير الثانية التى جعلته « يشق طريقه بعيداً عنهم
ماضياً نحو مصيره . وتابعته الأعين وهو يتعد رويداً رويداً حتى لم يبق منه
إلا ما يبقى فى الخاطر من حلم . وهوا الرؤوس وقالوا : ضاع الرجل . انتهى
أبو الخير . . . »

غير أن أبو الخير لم يلبث قط ، عم إبراهيم لم يسجن قط ، وإسماعيل الباجورى
 لن يدخل مستشفى الأمراض العقلية . إن هؤلاء الأنبياء جميعاً ما يزالون يجدون
 في صياغة الثورة الأبدية لنجيب محفوظ . فهى إذا كانت إصراراً على مواجهة
 المصير وتحدى اللامعقول ، والخروج من دائرة الحتمية المغلقة إلى منطقة الاحتمال
 المفتوحة ، وهى إذا كانت إلحاحاً متصللاً على أن « مجرد الوجود فى الحياة ، يلزماً
 بأن نعيشها فى صورة طيبة ، وأن نعمل من أجل ذلك ، فإنها أيضاً تجعل من
 « مجرد الوجود فى الحياة ، سبيلاً إلى التطلع الميتافيزيقي . لذلك كانت قصة « زعبلاوى ،
 فى دنيا الله ، إمتداداً لقصة الجبلأوى فى « أولاد حارتنا » .

كانت « أولاد حارتنا » كما قلت فى فصل سابق إضافة فكرية ضخمة ،
 قبل أن تكون إضافة فنية ، على غير ما يرى بعض النقاد . هذه الإضافة هى التفرغ
 لمشكلة العلاقة بين الإنسان والله ، بين الوعى البشرى ولغز الوجود الإنسانى .
 وأن حل الصراع الاجتماعى عبر التاريخ بواسطة الاشتراكية (توزيع الوقف بالتساوى
 على أهل الحارة) كان إيذاناً ببداية الصراع المرير مع سر الوجود . وقال
 نجيب محفوظ فى ذلك العمل الكبير ، أن البشر جميعاً سيتحولون إلى سحرة (علماء)
 وقد يصلون إلى حل اللغز (إلى معرفة الله أو سر الجبلأوى) . وأولاد حارتنا
 « يظلون حائرين بشأن الجبلأوى : هل هو موجود أصلاً أم لا ؟ ويقوم عرفه
 بمحاولة اغتياله (كشف السر) ومع ذلك فالجبلأوى بشيخ أنه راض عن عرفه ،
 وأنه يحبه ، وأنه هو وأمثاله سوف يعرفونه على حقيقته يوماً ما .

والدلالة هنا غاية فى الوضوح ، فالعلم قد حل مأساة البشرية على الصعيد الاجتماعى
 بالاشتراكية ، والمعرفة أيضاً فى طريقها الطويل سوف تنتصر ، سوف تكشف
 السر العظيم ، وتصل إلى الله ، إلى الحقيقة ، إلى قلب الوجود . وكأنى بنجيب محفوظ
 يعيد صياغة الأسطورة اليونانية القديمة ، أسطورة الوحش الرهيب الرابض عند
 مدخل المدينة يلغى أسئلته على كل من يهيم بالدخول ، ويلتهم كل من لا يحل اللغز ،
 حتى « جاء شاطر وعاقب الخطر » كما يقول الشاعر ، وحل اللغز ، ولم تكن سوى
 بداية المأساة . أما نجيب محفوظ فقال إنها بداية الحياة والعودة إلى الفردوس
 المفقود .

قصة زعبلوى هي امتداد لقصة الجبلوى لأنها صياغة جديدة لذلك التعطش الميتافيزيقي الخالد في النفس الإنسانية ، ذلك التطلع الأبدي إلى المجهول والمطلق ، إلى سر الوجود ولغز الكون ، ذلك التدفق الدائم إلى شيء لا ندرى عنه شيئاً ولا ندرى له كنهاً ، شيء — بالجملة — لا ندرىه ١ ، الداء الذى لا دواء له عند أحد ، كما يهتف بطل أفصوصة « زعبلوى » . إنه رجل أصيب بمرض لم يعرفه العلم ولا العقل ، وقد سمع منذ الطفولة بأحد أولياء الله يدعى زعبلوى تخصص في علاج هذا المرض الوحيد المستعصى . وهذا هو أول الخيط الذى يستدرج به الفنان ، المتلقى ، إلى أعماق شخصيته الرمزية . فالرجل يسأل الدين عن مكان زعبلوى ، فيجاب فقط بأنه كان « معجزة » ، ويسأل بعض الناس في غمرة ذهول حياتهم اليومية فيكتفون بوصفه بأنه كان « دجالاً » ، ويحييه بعض العقلاء : لماذا لا يستعين بالعقل ؟ ويعطف عليه آخرون بقولهم أنه يندس بين الشحاذين أحياناً فلا يميز من بينهم . وصاح أحدهم « الرجل للغر » ، يقبل عليك حتى يظنون قريبك ويختبئ فكأنه ما كان ، وثالث يترنم في وصفه « هو الطرب نفسه » ، وصوته عند الكلام جميل جداً ، ما أن تسمعه حتى ترغب في الفناء ، وتبهج أريحية الخلق في صدرك ، فإذا تساءل من جديد :

د — وكيف يشفى من المتاعب التي يعجز عنها البشر ؟

— هذا سره ، ولعلك تظفر به عند اللقاء ،

وهناك شبه لإجماع على أنه « حى » وإجماع مماثل على أنه قد يحضر الآن ، وقد لا يرى حتى الموت .

وقبل أن نمضى في الصياغة التحليلية لهذه الأفصوصة الكبيرة ، ينبغي أن نشير إلى الدور الهام الذى يسند المؤلف إلى « بيت الله » في هذه المجموعة من القصص . فهو المكان الذى يهرع إليه عم إبراهيم يسكب فيه من ذات نفسه الشيء الكثير الذى ينوء به كاهل البشر جميعاً . وهو المكان الذى يلوذ به سكان درب الفساد فيخلصون من الفناء . وهو المكان الذى كان يعتقد أن يوجد به زعبلوى . ولكنه لا يوجد به ١ لماذا ؟ أليس هو الله ، كما نسمى . الإشارات العديدة السابقة أليس هو المطلق والمجهول الذى تبحث عنه شخصيات دنيا الله في كتب التصوف وتحضير الأرواح ؟ لماذا لا يرجد إذن في بيت الله ؟

لو كان الأمر هكذا ، لكان عم إبراهيم وسكان درب الفساد آلهة ، أو صوراً من زعبلاوى . أو لكان زعبلاوى نبيا وصررة من عم إبراهيم وسكان حى البناء . ولكن عم إبراهيم وأولئك التعساء وإسماعيل الباجورى وأبو الخير ، أنبياء لحسب ، هم رسل الفنان ، ومهمتهم بناء رؤياه الفنية على ساحة صلبة من الإيمان بالقيم الإنسانية تتخذ رمزا لها . بيت الله . ثم يحى زعبلاوى أو الله ، تكملة لذلك البناء الشاخ . قد لا تخضع جزئيات التفاصيل جميعها لهذا التفسير ، ومع ذلك تبقى الخطوط العريضة تبحث لها عن خريطة محددة ، فلا تجد سوى هذه الثورة الأبدية التى ينطلق منها نجيب محفوظ فى بناء رؤياه .

البناء ليس جدرا نا صلبه من مادة الفكر لحسب ، وإنما كما قلت هى التجسيم الفنى لمجموعة هائلة من العواطف والمشاعر والإنفعالات. بل يكاد يكون الفكر هو الشكل والانفعال هو المضمون ، إذا لم يكن العنصران شيئاً واحداً متفاعلا مليئا بالصراع والنضج الحى . فإذا كان زعبلاوى هو الله ، هو الفكرة أو الحقيقة المطلقة ، هو وجهة النظر التى يصوب إليها الكاتب عدسته ويبنى منطقة فى التفكير ويعيد صنع العالم أو خلقه ، فإن البحث عن هذه المعانى جميعها طريق ملىء بالأشواك والأهوال وهذا العذاب من ضمن العلاج ، كما يقول أحدهم للباحث عن زعبلاوى . هذا العذاب هو « الأنصوصه كوقوف فى ، هو العنصر الانفعالى ، الشعورى ، العاطفى الذى يتفاعل مع العنصر الفكرى فى وحدة جدلية عميقة تتيح لرؤيا الثورة الأبدية أن تتجلى وتنضج . أن العذاب هو السبيل الوحيد إلى زعبلاوى فلم يعد كائنا فى ذلك البيت الأسطورى (كما كان فى أولاد حارتنا) ولم يعد قاطنا بين أسوار المصمل (كما كان يعتقد عرفه وحشش) . . . وهذا الرجل العجيب يتعب كل من يريده ، كان أمره سهلا فى الزمان القديم عندما كان يقيم فى مكان معروف ، اليوم الدنيا تغيرت ، وبعد أن كان يتمتع بمكانة لا يحظى بها الحكام بات البوليس يطارده بتهمة الدجل ، فلم يعد الوصول إليه بالشئ اليسير ، ولكن إصبر وثق بأنك ستصل . فإن كانت هناك بعض الجزئيات الصغيرة ، فقلت من تصورنا الشامل للعمل الفنى ، فما ذلك إلا الرداء الواقعى الذى يكسبه لونا قريبا من الأذهان والوجدان .

إن هذه الجزئيات « الواقعية » هى التى تعمق المعنى « الرمضى » لجوهر العمل الفنى ، فإن تكون العاطفة أو الانفعال أو الشعور مضمونا للبناء الفكرى ، يكون

الشعر بظلاله وصوره وأنعامه هو إطار هذه العاطفة، فلانستغرب أن يكون اللص نديا في الشخصية الواحدة، أو أن لا يوجد زعلاولى في أحد بيوت الله، وإنما في حانة ! إنها الحدث الذي اتخذ شكل المكان المادى حيث حضر زعلاولى والرجل في غيبوبة الخمر، كما اتخذ دلالة رمزية هي الرؤية الحدسية، الغيبوبة والخدر اللذين أرسلنا بالرجل إلى حديقة الأحلام حتى أحس برشاش نافورة صاف ينهل على رأسه وجبينه دون انقطاع (وهي اللحظة التي كان فيها زعلاولى حاضرا وكأنه المسيح يقوم بعملية العباد المقدس حيث تحمل الروح القدس في الإنسان) فإذا لطمه الوعى وأفاق، كان زعلاولى قد ذهب. وبالمنطق التقليدي يجد الرجل في البحث عن زعلاولى ويعلن استعداده لأن يعطيه نقودا، فيقال له «العجيب أنه لا تغريه المغريات، ولكنه سيشفيك إذا قابلته.. بلا مقابل.. بمجرد أن يشعر بأنك تحبه». ما أعظم الشبه بين زعلاولى والجلالوى مرة أخرى؟ الفرق الوحيد بينهما أن الطريق لم يعد قاصرا على سحر عرفة وحش، لم يعد منطقنا — وريث الحضارات الفكرية السابقة — سيد الموقف الحضارى الراسخ، لم يعد العلم وحده قادرا على تفسير عالمنا، ولم تعد الختمية هي الكلمة الأخيرة في هذا العلم.. هناك — إلى جانب ذلك كله — الحدس والإحتمال و.. و.. إلى بقية هذه العناصر التي تدفع بالفن لأن يبني العالم من جديد. «وحسبي أنى تأكدت من وجود زعلاولى، بل ومن عطفه على عما يبشر باستعداده لمداواتي إذا تم اللقاء. ولكننى كنت أضيق أحيانا بطول الانتظار فيساورنى اليأس، وأحاول إقناع نفسى بصرف النظر نهائيا عن التفكير فيه. كم من متعبين في هذه الحياة لا يعرفونه أو يعتبرونه خرافة من الخرافات فلم أعذب النفس به على هذا النحو؟ ولكن ما أن تلح على الآلام حتى أعود إلى التفكير فيه وأنا أتساءل متى أفوز باللقاء. ولم يثننى عن موقفي انقطاع أخباره... فالحق اتى اقتنعت بأن على أن أجد زعلاولى.. نعم، على أن أجد زعلاولى..»

وهذه هي الكلمة الأخيرة في رؤيا نجيب محفوظ، رؤيا الثورة الأدبية، ومنهج الإنطلاق اللانهائى. إنه عالم واسع رحيب، يقف فيه الإنسان وحيدا غريبا «على هذه الأرض» كما تقول المسيحية ويردد ألبير كانى. إلا أن غربة المسيحي مؤقتة، أو مرحلة، أو قنطرة إلى الفردوس الموعود. كما أن غربة

إنسان كأمي تنحدر به إلى هاوية لا قرار لها من اليأس فهي لا تعسد بشيء .
أما غريبه إنسان نجيب محفوظ فلا تعد بفردوس العالم الآخر ، ولا تتوقف نهايتها
عن الوعد ، وإنما هي تعد بأشياء وأشياء في هذا العالم بشرط أن يتسلح غريب
هذه الأرض — في مواجهة محنة المجتمع ومأساة الوجود — بالنضال الثورى
والتساؤل المستمر . وهما عنصرى الثورة الأبدية ، ومحور رؤيا نجيب محفوظ .

وهو موقف بعيد تماماً عن أن يكون حلاً وسيطاً بين الغربة المسيحية وغربة كأمي .
إنها رؤيا ، متكاملة لها بنيتها الداخلى المتناسك الذى يستمد عناصره من وحى
المرحلة الحضارية التى نعيشها ومن صميم قضايا العصر . لذلك تتم بالتناؤل المسيحي
الساذج ، ولا بالتردد العجى اليأس ، وإنما اتسمت بطابع المأساة البالغة العنف ،
الدافعة إلى الحيرة الشديدة والبطولة الثورية فى وقت واحد . فلاريب أن التأكيد
الملح على مأساة الوجود الإنسانى يملؤنا بالحزن ، ولكنه يدعنا فى نفس اللحظة أن
أن نتمسك بالحياة . وهذا ما يفسر لنا ما قاله نجيب محفوظ بشأن مسرحيته
« نهاية اللعبة » لصموئيل بيكيت من أنها لا تعدم الأمل « فالفن خلق
والتشاؤم فناء » .

* * *

ولأنى لأحترم الفنان الذى يصور مأساة الوجود احتراماً عميقاً ، كما أننى أحترم
الفنان الذى يصور مأساة المجتمع احتراماً مماثلاً . والفنان الذى يصور المأساتين
معاً ، أحترمه بنفس القدر والعمق . كل ما أرجوه أن يكون العمل فناً حقيقياً .
والفن الحقيقى هو الجوهر العظيم الخالق الذى لا يزيف الإنسان أو المجتمع أو الوجود
لذلك كان الصدق الفنى هو المعيار الوحيد للفن الكبير . ولذلك أيضاً كان عمل الناقد
— فيما أعتقد — قاصراً على تحليل العمل الفنى إلى عناصره الأولية ، ثم صياغتها
على نحو جديد ، تتجلى به أوجه الاختلال أو التوازن أو الاهتزاز فى الرؤية .
كالفنان الذى يحلل العالم إلى عناصره الأولية كذلك ، ويعيد صياغته على نحو جديد
تتجلى به أوجه الانهيار والتحلل أو الانسجام والتناسك . ومن خلال الصياغة
التعبيرية لهذا العالم يتبين لنا موقف الفنان ووجهة نظره ، بل رؤياه . ومن خلال
الصياغة النقدية للعمل الفنى يتبين لنا موقف الناقد ووجهة نظره ورؤياه .

* * *

ورؤيا نجيب محفوظ ليست وليدة طفرة في أدبنا . لقد سبقها صف طويل من الأدباء العرب الذين حولوا الأقصوصة من الحدوتة والحكاية ووجهة النظر إلى الرؤيا .

ورؤيا نجيب محفوظ ليست وليدة طفرة في أدبه ، فقد أرسى دعائم ووجهها الاجتماعي منذ « همس الجنون » إلى « الثلاثية » ، وبدأ في إرساء دعائم ووجهها الوجودي منذ الثلاثية إلى « دنيا الله » . . . ومن ثم استطاع طيلة ربع قرن أن يتحول من الأقاصيص ذات الدلالات الجزئية التي تتعاطف مع البشر وتسخط على الظلم ، إلى الأعمال ذات المواقف ووجهات النظر التي تصوغ رؤياه الفنية الكبرى ذات الثورة الأدبية .

ورؤيا نجيب محفوظ لم يكتمل بناؤها بعد ، لأن تطوره — ومنهج هذا التطور — يؤكدان أنه لم يقل كلمته الأخيرة بعد .. ومن هذه الزاوية يكون هذا الرجل فنانا عظيم الإتهام لأنه عظيم الرفض . . . فهو لم يغفل مأساة المجتمع ولا مأساة الوجود ، أى أنه لم يغفل الإنسان قط .. وهذا هو المنتمى العظيم .

مؤلفات نجيب محفوظ
التي اعتمدت عليها الدراسة

الكتاب	الطبعة	التاريخ	نشرت لأول مرة
همس الجنون	الثالثة	١٩٦٠	١٩٣٨
عبث الأقدار	الثالثة	١٩٥٨	١٩٣٩
رادويس	الثانية	١٩٥٨	١٩٤٣
كفاح طيبة	الثالثة	١٩٥٧	١٩٤٤
القاهرة الجديدة	الرابعة	١٩٦٢	١٩٤٥
خات الخليلي	الخامسة	١٩٦٢	١٩٤٦
زقاق المدق	الرابعة	١٩٦١	١٩٤٧
السراب	الثالثة	١٩٦٠	١٩٤٨
بداية ونهاية	الرابعة	١٩٦١	١٩٤٩
بين القصرين	الثالثة	١٩٦٠	١٩٥٦
قصر الشوق	الرابعة	١٩٦٢	١٩٥٧
السكرية	الرابعة	١٩٦٢	١٩٥٧
أولاد حارتنا (عن جريدة الأهرام من ١٩٥٩/٩/٢١ إلى ١٩٥٩/١٢/٢٥)			
الصح والسكراب	الثانية	١٩٦٢	١٩٦٢
السيان والخريف	الأولى	١٩٦٢	١٩٦٢
دنيا الله	الأولى	١٩٦٣	١٩٦٣

د الناشر بجميع هذه المؤلفات هو : مكتبة مصر بالفجالة ،

تاريخ كتابة أعمال نجيب محفوظ

« فيما يلي ثبت بالتواريخ التي ألف فيها نجيب محفوظ أعماله الروائية ، وقد اعتمدت عليه شخصيا في معرفتها » .

الرواية	تاريخ الكتابة
عبث الأقدار	من سبتمبر ١٩٣٥ إلى إبريل ١٩٣٦
رداوييس	١٩٣٦ د ١٩٣٧
صفاح طيبة	١٩٣٧ د ١٩٣٨
القاهرة الجديدة	١٩٣٨ د ١٩٣٩
خان الخليلي	١٩٤٠ د ١٩٤١
زقاق المدق	١٩٤١ د ١٩٤٢
بداية ونهاية	١٩٤٢ د ١٩٤٣
السراب	١٩٤٣ د ١٩٤٤
الثلاثية « إعداد الموضوع »	١٩٤٥ د ١٩٤٦
بين القصرين	١٩٤٦ د ١٩٤٧ } ١٩٤٧ د ١٩٤٨ }
قصر الشوق	١٩٤٨ د ١٩٤٩ } ١٩٤٩ د ١٩٥٠ }
السكرية	١٩٥٠ د ١٩٥١ } ١٩٥١ د ١٩٥٢ }

ويسجل نجيب محفوظ بقلبه هذه الملاحظة :

« تخللت كتابتي للثلاثية فترات إنقطاع متتالية بسبب عملي في التفتيش بوزارة الأوقاف وأنا أقدر أن عملي فيها استغرق ما بين تفكير وكتابة أربع سنوات مع العلم بأن السنة صدى هي ما بين سبتمبر إلى إبريل وثمة أربعة أشهر أعجز فيها عن القراءة والكتابة بسبب مرض الحساسية في العينين والجلد ، وكنت أتفجع بها في التأمل والتفكير مع الراحة »

أماريت نجيب محفوظ

الموضوع	المجلة أو الصحيفة	اسم المحرر	تاريخ العدد
الكاتب والطبعة التي يعبر عنها	روز اليوسف	عبدالمعصم صبحي	١٩٥٧/١٠/١٤
الموقف الراهن في الأدب	المساء	فاروق منيب	١٩٥٨/٢/٥
الفن متفائل دائماً	المساء	محمد جبريل	١٩٦٣/١/٢
مع الأدباء	الأدب	فاروق شوشة	١٩٦٠ يونيو
أمنيته أن أحطم ساعتي	آخر ساعة	محمد تبارك	١٩٦٣/١٢/١٢
لست لويسى عوضى	الجمهورية	عباس صالح	١٩٦٢/٥/١٩
الأدب والفلسفة	المساء	كمال الجويلي	١٩٦٢/١٠/٢١
أدب الطبقة الوسطى	المساء	محمد جبريل	١٩٦٢/١٠/٢٢
أدباؤنا يكتبون بأسلوب	الجمهورية	عباس صالح	١٩٦٢/١٠/٢٨
القرن التاسع عشر			
لماذا لم يتزوج	صباح الخير	جاذبية صدقي	١٩٥٧/١٠/٣١
السكرتير الخاص الذي أفشى	روز اليوسف	عباس صالح	١٩٥٦/٢/١٦
أسرار الوزير			
الواقعية تطور طبيعى للأدب	الإثنين	...	١٩٥٩/١/١٩
الفنان الذى يمشى كالقطار	الجيل	محمد كامل	١٩٥٩/٣/٣٠
من كتاب القصة	الإذاعة	عبد الله أحمد عبد الله	١٩٥٩/٨/٢٢
رأيت شبح هملت في يوغوسلافيا الأهرام	١٩٥٩/٨/٢٩
جيل قرأ وبكى كثيراً	الأهرام	...	١٩٥٩/٩/١٨
كيف يؤلف قصصه	الأهرام	...	١٩٥٨/١١/٧
رحلة في رأس نجيب محفوظ	الجمهورية	إبراهيم الورداني	١٩٦٠/٤/٩
نجيب محفوظ وحارة ميخائيل	الجمهورية	...	١٩٦٠/١٢/١
جاد (أو علاقه نجيب بإسلامة موسى)			

الموضوع	المجلة أو الصحيفة	اسم المحرر	تاريخ العدد
جريت الحب أكثر من مرة	الجميل	كمال سعد	١٩٩١/٣/٢٧
معركة أدبية بين نجيب محفوظ والنقاد الجمهوريّة	١٩٥٩/١٢/٢٧
رحلة الخمسين مع القراء والكتابة الكاتب	فؤاد دودة	يناير ١٩٦٣
نجيب يتحدث عن قنّه الروائي حوار	غالى شكري	مارس ١٩٦٣
عصير حياتي	الإذاعة	مبدالتواب عبدالحى	١٩٥٧/١٢/٢١

كتابات مول أدب نجيب محفوظ

المجله أو الصحيفة	الموضوع	الكاتب	التاريخ
الشهر	بداية ونهاية		أبريل ١٩٦٠
صباح الخير	أتمنى أن أقرأ هؤلاء	صلاح عبدالصبور	١٩٥٨/ ١ / ٢
الرسالة الجديدة	ماذا يكتبون الآن	محمد صدقي	يونيو ١٩٥٦
الرسالة الجديدة	زقاق المدق	توفيق حنا	أغسطس ١٩٥٦
الرسالة الجديدة	حول كتاب في الثقافة المصرية	عبد العظيم أنيس	د ١٩٥٦
الرسالة الجديدة	بين القصرين	محمود العالم	د ١٩٥٧
روز اليوسف	إيمان هذا الرجل	فوزية مهران	١٩٦٣/ ١ / ٧
أخبار اليوم	فنان لا يعرف النقاش	رجاء النقاش	١٩٦٣/ ١ / ٥
الأهرام	ما بين ندوة وحديث	حسين فوزي	١٩٦٣/ ٥ / ٤
الأهرام	بين القصرين	لويس عوض	١٩٦٣/ ٤ / ٢٧
الأهرام	كيف تقرأ نجيب محفوظ	لويس عوض	١٩٦٣/ ٤ / ٢٠
أخبار اليوم	الثورة والازمة في حياتنا الثقافية	بدر الديب	١٩٦٣/ ٩ / ٢٩
الجمهورية	مدارس الشباب في الفن	عبد الرحمن الخيسى	١٩٦٣/ ١٢ / ٢٠
أخبار اليوم	أدبنا بين ثورتين	رجاء النقاش	١٩٦٣/ ٩ / ١
أخبار اليوم	الثورة في أحلام الأدباء	د د	١٩٦١/ ٨ / ٥
أخبار اليوم	الإخصاب والمقم	صلاح عبدالصبور	١٩٦٣/ ٦ / ٨
الشعب	رحالة في جزيرة مجهولة	عباس صالح	١٩٥٩/ ٥ / ١٩
الشعب	خيوط الفجر الأولى	د د	١٩٥٩/ ٥ / ٢٦
الجمهورية	ثلاثية بين القصرين	د د	١٩٦٣/ ٢ / ٢٠
الشعب	في الرواية العربية	د د	١٩٥٩/ ٥ / ٥
الشعب	فن نجيب محفوظ	د د	١٩٥٩/ ٦ / ٩
الجمهورية	بين القصرين	طله حسين	١٩٥٧/ ٢ / ٦

المجلة أو الصحيفة	الموضوع	الكاتب	التاريخ
الأدب	بداية ونهاية	محمود ذهني	مايو ١٩٥٦
الأدب	نجيب محفوظ بين	حمدي السعيد	مايو ١٩٥٨
	الرومانتيكية والواقعية		
الأدب	قصر الشوق	عزت إبراهيم	مايو ١٩٥٨
,	زناق المدق	توفيق حنا	يوليو ١٩٥٨
,	فكرة الموت عند نجيب م	نجيبه فرج	يوليو ١٩٥٨
,	لغة الحوار عند نجيب محفوظ	حمدي السعيد	نوفمبر ١٩٥٧
,	بين القصرين	عزت إبراهيم	فبراير ١٩٥٨
,	محفوظ : ماذا صنعت بنا	لمعي المطيعي	فبراير ١٩٦٠
,	التطور الأدبي لنجيب محفوظ	توفيق حنا	أبريل ١٩٥٩
,	محاولة نقدية بين القصرين	توفيق حنا	فبراير ١٩٦١
,	د د لقصة السراب	نجيبه فرج	نوفمبر ١٩٦٠
,	المغزى القصصى عند نجيب	عزت إبراهيم	يوليو ١٩٦١
,	اللى والكلاب	ماهر شفيق فريد	فبراير ١٩٦٢
,	دنيا الله	هاني مطاع	يوليو ١٩٦٣
الجمهورية	المثقفون والثورة	محمد عوده	٢٤/١/١٩٦٣
المساء	الإستراتيجية والديناميكية	يحيى حقى	١٦/١/١٩٦٣
,	فى أدب نجيب محفوظ	د د	٢٣/١/١٩٦٣
,	د د	د د	٣٠/١/١٩٦٣
,	د د	د د	٦-٢-١٩٦٢
,	د د	د د	١٢-٢-١٩٦٣
,	د د	د د	٢٠-٢-١٩٦٣
الشهر	جيل حائر	توفيق حنا	أبريل ١٩٥٨
المساء	نظرة على ثلاثية نجيب م	على الراعى	٣-٩-١٩٥٨
أخبار اليوم	محاولة لفهم أدب نجيب م	رجاء النقاش	٢٨-١٢-١٩٦٢

المجلة أو الصحيفة	الموضوع	الكاتب	التاريخ
آخر ساعة	صديق نجيب محفوظ	محمد عفيفي	١٢-١٢-١٩٦٢
وطى	أولاد حارتنا بداية بلانهاية	مراد وهبة	١٠-١-١٩٦٠
وطى	دفاع عن أولاد حارتنا	غالى شكرى	١٧-١-١٩٦٠
الشعب	القلب الحزين	عباس صالح	١٢-٥-١٩٥٩
الكاتب	أزمة الوعى السياسى فى السمان والحريف	د. غنيمى هلال	يناير ١٩٦٣
د	جحشة نجيب محفوظ	يوسف حاسى	د د
د	الشخصية الإيجابية فى أدب نجيب محفوظ	عبد المنعم صبحى	د د
د	تاريخنا القومى فى ثلاثية نجيب محفوظ	جلال السيد	د د
د	معنى الجنس فى أدب نجيب محفوظ	غالى شكرى	د د
د	اللص والكلاب عمل ثورى فؤاد دواردة	د د	د د
الأداب	كمال عبد الجواد اللامتمنى	ماهر حسن البطولى	يونيو ١٩٦٣
د	المأساة الوجودية فى اللص والكلاب	أياد أحمد ملحم	يوليو ١٩٦٣
د	رواية نجيب محفوظ الآخيرة (أولاد حارتنا)	محمى الدين حمد	فبراير ١٩٦٠
د	الواقعية الوجودية فى السمان والحريف	رجاء النقاش	مارس ١٩٦٣
د	المؤثرات الغربية فى الرواية العربية الحديثة	د. غنيمى هلال	مارس ١٩٦٣
د	الاتجاه الروائى الجديد عند نجيب محفوظ	صبرى حافظ	نوفمبر ١٩٦٣ و ديسمبر ١٩٦٣

المجلة أو الصحيفة	الموضوع	الكاتب	التاريخ
الآداب	اللص والكلاب	سعيد حسن حسن	فبراير ١٩٦٢
المجلة	ثلاثية نجيب محفوظ	تريفر لوجاسيك	أغسطس ١٩٦٣
"	اللص والكلاب	د. فاطمة موسى	فبراير ١٩٦٢
الفكر العربي	اللص والكلاب	لطيفة الزيات	١٥-٣-١٩٦٢
(اللبنانية)			
الشهر	نجيب محفوظ شاعرا	عبد المنعم عواد	ديسمبر ١٩٦٠
المجلة	في الرواية المصرية القصيرة	أنور المعداوى	أغسطس ١٩٦٢
الآداب	ملحة نجيب محفوظ الروائية	أنور المعداوى	أبريل ١٩٥٨
"	" " " "	أنور المعداوى	مايو ١٩٥٨
الشهر	بين التراجميديا والاحساس	عبد الوهاب محمد	مايو ١٩٦١
"	بالحزن	المسيري	
"	حسنيين ذرة المأساة في	إبراهيم الناصر	فبراير ١٩٦١
"	بداية ونهاية		
"	نجيب محفوظ والقصة القصيرة	توفيق خنا	مارس ١٩٦١
"	مشكلة حسنيين بين السينما	غالى شكرى	أكتوبر ١٩٦٠
	والمرح		
المجلة	عالم نجيب محفوظ	أدوار الخراط	يناير ١٩٦٣
الآداب	نجيب محفوظ والفلسفة	معن زيادة	مارس ١٩٦٢
المجلة	اللص والكلاب	يحيى حقى	مايو ١٩٦٢
المساء	اللص والكلاب	توفيق حنا	١٥-١٠-١٩٦٢
الآداب	جومييه ونجيب محفوظ	غالى شكرى	مايو ١٩٥٩
الثقافة الوطنية	رحلة مع نجيب محفوظ	نجيب سرور	يناير ١٩٥٩
المساء	كيف تغير نجيب محفوظ	د. شكرى عياد	٩-٣-١٩٦٢
الآهرام	اللص والكلاب	د. لويس عوض	١٦-٣-١٩٦٢

المجلة أو الصحيفة	الموضوع	الكاتب	التاريخ
أخبار اليوم	اللاص والكلاب رواية فاشلة	عبد القادر القط	١٢-٥-١٩٦٢
أخبار اليوم	اللاص والكلاب	د. فاطمة موسى	٢-١٢-١٩٦١
الاهرام	د د	لطفى الخولى	١٢-٣-١٩٦٢
الاداب	د د	يوسف الشارونى	يونيو ١٩٦٢
الاخبار	دنيا الله	أنيس منصور	١٢-٣-١٩٦٣
المساء	دنيا الله	فاروق منيب	٢٣-٣-١٩٦٣
العراق	السمان والخريف	فاروق منيب	يونيو ١٩٦٢

الفهرس

الصفحة	
٥	الفصل الأول : جميل المأساة
٧١	الفصل الثاني : ملحمة السقوط والإنهيار
١٩٧	الفصل الثالث : المستمى بين الدين والعلم والإشترابية
٢٨٧	الفصل الرابع : رؤيا الثورة الأبدية
٣٤٦	المراجع

دار الشفاء فضاء العربية للطباعة
عابدية - ت ٩١٦٧٤٤



- بعد أن أصدر غالى شكرى دراسته
القلمية عن «سلامة موسى وأزمة
الضمير العربى» دراسته النقدية
حول «أزمة الجنس فى القصة
العربية» يقدم إلى القارئ دراسة
شاملة لأدب نجيب محفوظ .
- و «المنفى» تحليل دقيق لأعمال
القضايا التى يحفل بها من نجيب محفوظ
فى قيادته للرواية العربية المعاصرة .
- وإذا كان أدب نجيب محفوظ هو عمدة
الجيل الحالى ، فإن «المنفى» هو
الصورة المركزة لهذا الجيل .
- إن الثورة التى أحدثها نجيب محفوظ
فى مجال الفن هى الوجه الآخر
لثورة فى مجال الفكر و «المنفى»
هو المزاوجة بين
لثورة نجيب محفوظ
فى مجال الفكر .
- و غالى شكرى
يرضى فطوره
عن أزمة
ومسؤولية

نشر وتوزيع مكتبة الزنارى بالقاهرة
١٩ ش شريف الكبير عابدين
التوزيع خارج الجمهورية العربية المتحدة
مكتبة المثني - بغداد
مؤسسة الحلبي بالقاهرة
١٤ ش جواد حسنى